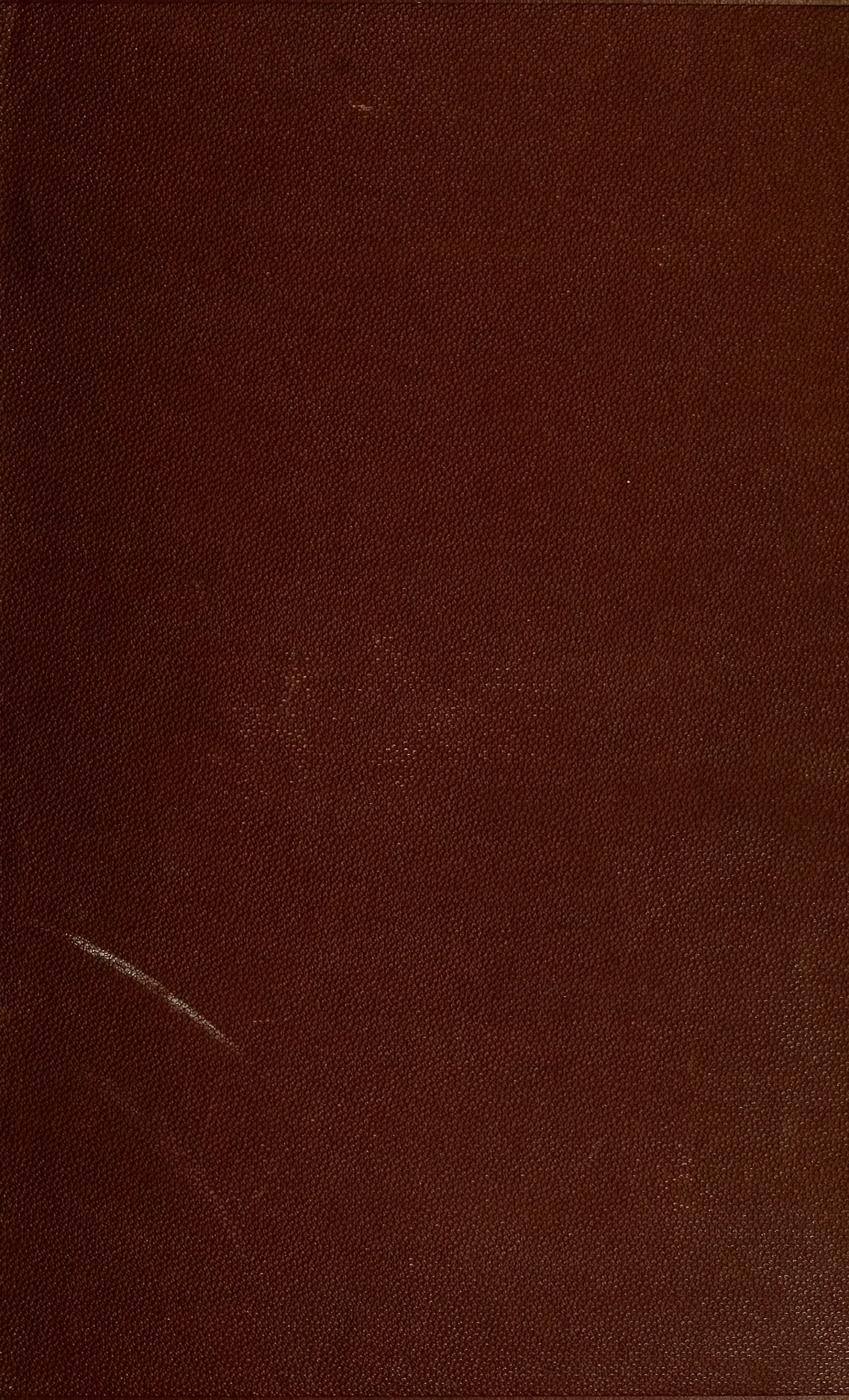
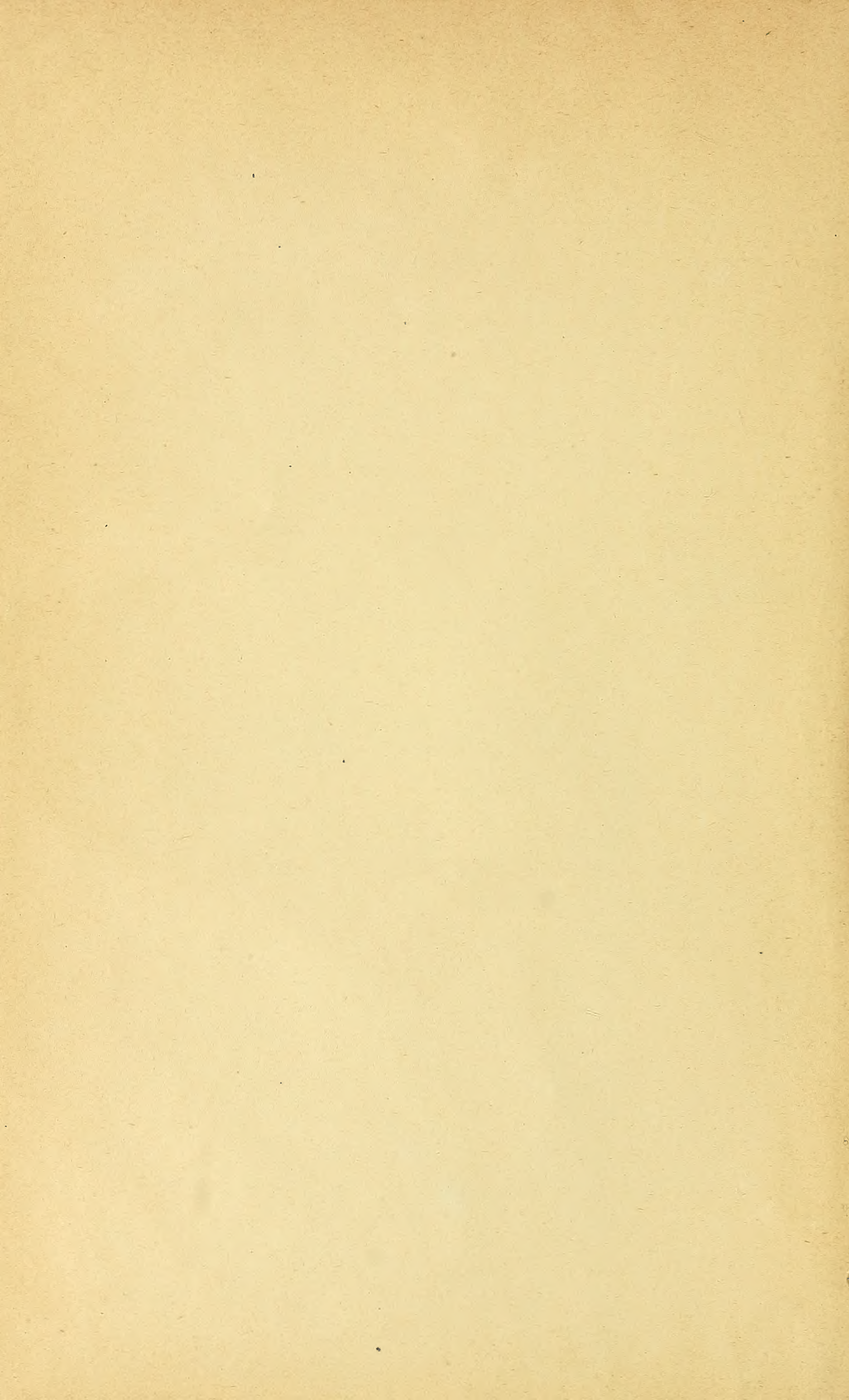



Over Reference
NOT TO BE TAKEN
FROM LIBRARY
Library of
PERIODICAL
Wellesley
College.
NON MINISTRARI SED MINISTRARE.
Presented by
Prof. E. N. Horsford
Camb, Mass
No 19196


B. CLARKE & CARRUTH,
Booksellers,
OSTON, MASS.





GAZETTE

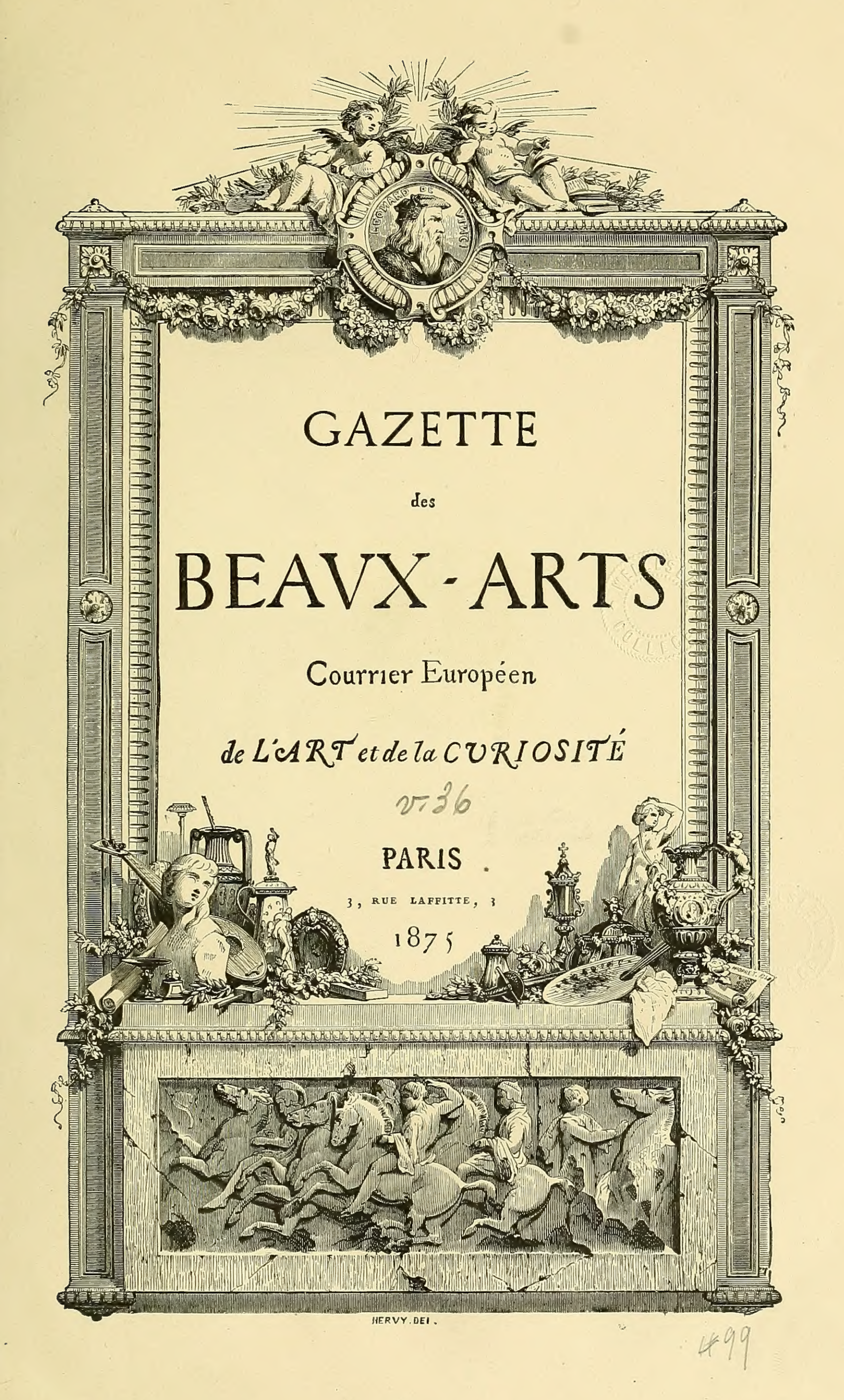
DES

BEAUX-ARTS

SEIZIÈME ANNÉE — DEUXIÈME PÉRIODE

TOME ONZIÈME


J. Claye, imprimeur
r. S. Benoit, 7, à Paris



GAZETTE des BEAUX-ARTS

Courrier Européen

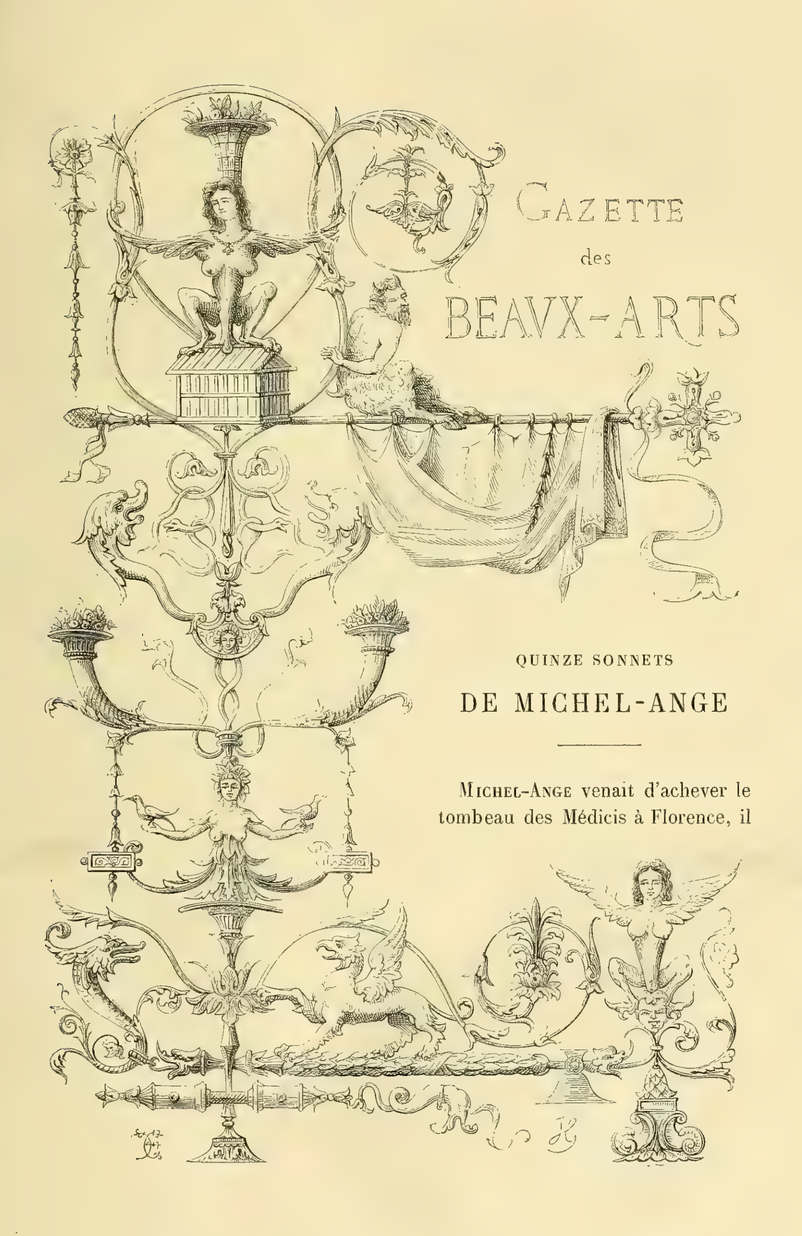
de L'ART et de la CURIOSITÉ

PARIS

3, RUE LAFFITTE, 3

1875





QUINZE SONNETS

DE MICHEL-ANGE

Michel-Ange venait d'achever le tombeau des Médicis à Florence, il

exécutait le *Moïse,* il allait commencer le *Jugement dernier,* lorsqu'il s'éprit de Vittoria Colonna, veuve de Ferdinand d'Avalos, marquis de Pescaire, grande dame fort célèbre alors par sa beauté, ses regrets d'épouse et son esprit. Cette passion tardive du grand artiste, — il touchait à ses soixante ans, — coïncide comme on le voit avec la période la plus féconde et la plus vivante de sa carrière. Quelques-uns de ses sonnets d'amour ont pu être écrits sur la marge des cartons qui devaient être l'immortelle fresque de la Sixtine ; à ce titre seul, en dehors de leur valeur poétique, ils méritent, ce nous semble, d'être étudiés.

C'est une physionomie étrange, plus curieuse que sympathique, et très-difficile à mettre en son jour, que cette marquise de Pescaire, tant célébrée et tant aimée. Elle appartient à ce groupe des précieuses de la Renaissance, bien autrement singulières que celles qu'en France, un siècle plus tard, on devait appeler de ce nom. Ames ardentes et subtiles, esprits ascétiques et passionnés, gardant malgré tout l'empreinte du moyen âge : le mysticisme des cloîtres et le raffinement des cours d'amour. En commerce perpétuel avec les Bembo, les Molza et mille autres, constamment occupée de poésie lyrique ou de retraites spirituelles, Vittoria Colonna est peut-être la plus haute expression de ces natures compliquées dont quelques-unes furent des saintes. Son histoire est fort courte. Fille d'un grand dignitaire du royaume de Naples, elle épousa vers dix-sept ans Ferdinand d'Avalos, jeune officier du même âge qu'elle. Les deux enfants s'étaient sans doute aimés de bien bonne heure, puisqu'à seize ans, prisonnier des Français à Ravenne, le jeune homme avait composé, dans ses loisirs de captif un *Dialogue d'amour* à l'adresse de sa fiancée. En tout cas cet attachement, pour avoir été précoce, n'en fut pas moins si profond qu'il est resté légendaire. — Ferdinand d'Avalos se jeta dans tous les orages politiques et militaires que l'ambition de Charles-Quint déchaînait à cette époque sur l'Italie. Il se battit en vaillant soldat à Marignan, en grand capitaine à Pavie, et, après avoir porté quelque temps la couronne de Naples pour prix de ses services, il mourut des suites de ses blessures, à trente-six ans, l'année même de cette bataille de Pavie. Par malheur, avant de mourir, il trahit au profit de l'empereur la ligue des princes ses compatriotes, de sorte qu'en dépit de sa gloire de héros, il a gardé chez les Italiens le renom d'un traître. « L'illustre marquise de Pescaire méritait mieux de la patrie lorsqu'elle réconfortait par ses lettres et ses paroles le cœur du grand Michel-Ange, que lorqu'elle épuisait sa verve à racheter de l'infamie la mémoire de Ferdinand d'Avalos, son époux. » Voilà ce que je lis dans la préface d'une charmante édition des œuvres de Buonarroti, publiée naguère à Florence.

Vittoria Colonna croyait-elle en effet que la mémoire de son mari demandât une réhabilitation? Il n'y paraît pas dans les nombreuses poésies qu'elle a consacrées à ce souvenir, et qui ne sont que des louanges hyperboliques ou de tendres regrets. Ce fut probablement la lecture de ces vers, goûtés alors dans toute l'Italie, qui fit naître chez Michel-Ange le premier penchant; dans sa grande âme, l'admiration dut être le commencement de l'amour.

Vers 1538, en pleine activité du *Jugement dernier*, la marquise de Pescaire s'étant rapprochée de Rome (à Orvietto d'abord, puis à Viterbe), les relations de l'artiste et de la grande dame devinrent plus fréquentes, une correspondance régulière s'établit entre eux. Il fit à sa requête plusieurs dessins, dont un entre autres est signalé comme une merveille par Condivi, *Jésus-Christ en croix :* « Et non pas sous les stigmates de la mort, comme cela se fait communément, mais à l'heure où, levant les les yeux au ciel, il s'écrie : « Mon Père, pourquoi m'avez-vous aban- « donné? » de façon que ce n'est pas un cadavre inanimé qu'on regarde, mais un corps vivant encore dans les convulsions du supplice et les tourments de l'agonie. »

La marquise de Pescaire avait donc quarante ans passés au plus fort de cette passion qui troubla toute la vie de Michel-Ange et retentit jusqu'aux extrémités de sa vieillesse. Que cet âge ne fasse pas trop sourire. Il existe à Florence, dans le musée des Offices, un portrait de Vittoria Colonna de la main même du maître, d'autant plus authentique qu'il est la traduction scrupuleuse d'un de ses plus remarquables sonnets, le seul qui soit charmant parmi tous les autres qui sont beaux, celui dans lequel il célèbre la plaque d'or d'un diadème et les rubans d'un corsage. Je ne sais pourquoi je n'ai vu mentionnée nulle part cette curieuse figure. On cite le buste du Capitole, hommage rendu après des siècles par l'académie des Arcades, et l'on passe sous silence ce merveilleux dessin, qui respire la vie la plus intense. Quoi qu'il en soit, le caractère de cette admirable tête explique tout. Vittoria Colonna, qui subjuguait Michel-Ange à l'âge où Diane de Poitiers allait bientôt avoir le même triomphe auprès du roi de France, fut évidemment une de ces femmes à beauté presque inaltérable, parce qu'elle vient d'un dessin parfait. La Renaissance a eu surtout le privilége de ce type, qu'on se représente volontiers en costume de déesse ou de guerrière. Dans son portrait, la marquise est de profil, et son grand œil clair se montre néanmoins tout entier, comme en face. La bouche est très-purement accentuée, le nez droit respire une sensibilité forte et les plus nobles passions. Les cheveux, les pendants d'oreilles et la perle d'or sur le front sont un chef-d'œuvre de grâce

rehaussé de majesté; seulement le derrière de la tête est serré dans une sorte de casque se recourbant au sommet et se relevant à la base en manière de bonnet phrygien. Cet ornement bizarre est comme un rappel du moyen âge dans cette physionomie toute à l'antique. Quant au buste, il est d'un arrangement plus bizarre encore, qui semble vouloir peindre mot pour mot le quatrain : « Il reste heureux tout le jour, etc... » Le corsage s'ouvre comme un rideau tiré, la poitrine s'avance dans sa nudité sculpturale, et l'on entrevoit au-dessous la naissance de cette ceinture négligée qui parle si bien dans le sonnet. Tout cet ensemble révèle une maturité résistante, une splendeur d'automne qui, même avec la part d'idéal inévitable dans une œuvre pareille, justifie de reste les ardeurs et les tourments de Michel-Ange.

Et maintenant que faut-il croire de l'inflexibilité de cette femme à l'endroit d'un amour si violent? On se plaît à la peindre austère, impitoyable et presque dure. L'opinion commune à cet égard va, ce nous semble, beaucoup trop loin. Il est bien certain que Vittoria Colonna n'éprouva pour le grand artiste absolument rien de ce qui ressemble à l'amour et n'accorda rien de ce qu'on appelle des faveurs. Elle portait en elle un autre amour trop vivant malgré la mort pour ne pas être gardée contre les faiblesses; ses sonnets en font foi. Mais était-elle insensible à tant d'enthousiasme, à tant d'aveux répétés dans un langage si touchant? N'en était-elle pas reconnaissante dans la mesure de sa vertu? N'en était-elle pas fière ? Quand Michel-Ange était à ses pieds, la renommée de l'artiste était immense; il était à Rome comme le roi des arts dans un siècle où les arts étaient rois. Le pape venait lui rendre visite en son atelier avec une suite de dix cardinaux; on avait effacé sans hésitation des murailles de la Sixtine les peintures de Ghirlandajo et de Pérugin pour lui faire de la place. Ce grand génie vivait seul, ses manières étaient brusques et son humeur sauvage. Raison de plus; les hommages d'un tel homme ne pouvaient que flatter une femme outre mesure, d'autant plus que la marquise de Pescaire était pédante, c'est-à-dire éprise avant tout de vanité. Si l'on a les cris désespérés de Michel-Ange, qui, semblable à tous les amants auxquels on résiste, accuse sa bien-aimée de barbarie, on a d'ailleurs d'autres témoignages, celui de Condivi, par exemple, l'élève et le familier du maître, qui publia sa biographie de son vivant, trois ou quatre ans à peine après la mort de Vittoria Colonna. Je traduis textuellement les lignes qui suivent de la *Vie de Michel-Ange :* « En particulier il aima follement la marquise de Pescaire dont l'esprit divin l'avait séduit; en retour il était aimé d'elle profondément. Il possède encore de cette dame un grand nombre de lettres qui respirent la ten-

dresse la plus honnête et la plus douce; lui, de son côté, composait pour elle une foule de sonnets pleins de flamme et de génie. Très-souvent elle quittait Viterbe ou d'autres lieux qu'elle habitait pendant la belle saison, sans autre motif que celui de voir Michel-Ange. » Ces lettres multipliées, ces relations soigneusement entretenues, n'indiquent pas, ce nous semble, une rigueur bien impitoyable. Elle ne répondait pas aux supplications brûlantes de son vieil amant, soit; mais il est bien évident qu'elle s'y complaisait, puisqu'elle faisait des voyages pour les entendre. Non, ce qui paraît plus naturel et plus véritable, c'est que Vittoria Colonna savait jouir de son triomphe sans se compromettre, et qu'elle avait l'art, assez commun chez certaines femmes, d'écarter une passion sans cependant la désespérer. On insiste beaucoup sur ce détail, étrange en effet, que dans les nombreuses poésies de Vittoria Colonna le nom de Michel-Ange n'est pas une seule fois prononcé. Mais on oublie la nature toute factice de cette femme. Encore une fois la marquise de Pescaire était une précieuse, et l'artiste avec ses façons inégales, sa gaucherie entrecoupée d'amertume, devait lui sembler tout à fait en dehors de l'élégant commerce auquel elle consacrait sa vie; sans compter ce que les angoisses de l'amour devaient ajouter à ce caractère si naturellement ombrageux. Pouvait-elle assimiler à Bembo, par exemple, au cardinal épris de beau langage et d'exquise galanterie, l'auteur du *Moïse*, que la présence d'une seule personne mettait hors d'état de travailler et qui ne put jamais prendre sur lui d'avoir des convives? A coup sûr cette idée ne lui venait même pas. Michel-Ange lui paraissait un homme prodigieux, dont il était glorieux et profitable de cultiver l'amitié, mais en même temps un être à part, quelque peu bizarre, qui demandait des ménagements et qu'on ne pouvait manier qu'avec des précautions. Si bien que Michel-Ange s'en irritait, d'après un document précieux. (*Relation de François de Hollande*, publiée par M. Clément.)

« Madame, répondait-il un jour à la marquise, vous m'accordez peut-être plus que je ne mérite. Mais, puisque vous m'y faites penser, permettez-moi de vous porter mes plaintes contre une partie du public en mon nom et en celui de quelques peintres de mon caractère. Des mille faussetés répandues contre les peintres célèbres, la plus accréditée est celle qui les représente comme des gens d'un abord insupportable et difficile, tandis qu'ils sont de nature fort humaine. Partant, les sots, je ne dis pas les gens raisonnables, les tiennent pour fantasques et capricieux, ce qui s'accorde difficilement avec le caractère d'un peintre. Les oisifs ont tort d'exiger qu'un artiste absorbé par ses travaux se mette en frais de compliments, etc... »

Vers la fin de cet entretien, la marquise « s'arrête, émue jusqu'aux larmes ». Ainsi le rôle de ce bel esprit auprès de ce grand génie, s'il ne fut pas tendre comme on le voudrait, fut beaucoup plus respectueux et beaucoup plus doux qu'on ne s'imagine, ce qui n'est pas indifférent pour la mémoire de Vittoria Colonna. Quant aux sentiments de Michel-Ange, ils furent aussi profonds, aussi passionnés que possible. Il est certains cris auxquels on ne se trompe pas. Sous les formes idéalistes de l'époque, l'amour se trahit à chaque instant : un amour absolu, tyrannique, bouleversant toutes les pensées, embrasant tout le cœur, et quel cœur!

La marquise de Pescaire ne resta pas à Viterbe. Elle s'établit définitivement à Rome, où son temps fut partagé entre les œuvres pies et les belles-lettres, qui devenaient de plus en plus pour elle une œuvre pie. Elle ne chantait plus que les vanités du monde et les joies de l'amour divin. Ses relations avec Michel-Ange se resserrèrent naturellement beaucoup. Ils se voyaient presque chaque jour, échangeant dans leurs entretiens les plus hautes pensées. Par malheur, la mort de Vittoria Colonna vint soudainement briser ces liens, tellement intimes que le grand sculpteur assistait son amie dans ses derniers moments. Cette perte, dit son historien, le frappa d'épouvante et le rendit comme fou. Quand la marquise de Pescaire eut rendu le dernier soupir, Michel-Ange prit une de ses mains et la porta jusqu'à ses lèvres. Plus tard il se repentait d'avoir été timide et de n'avoir pas profité de la mort pour lui baiser le front. Trait charmant, pudeur exquise, admirable dénoûment pour cette histoire d'amour si simple et si chaste! Seulement l'absence de celle qu'il adorait ne délivra pas Michel-Ange des assauts de la passion. On le voit bien après cette mort demander grâce au « maître insatiable » comme il dit, et réclamer du calme pour ses vieux jours. Il soutient bien de temps à autre que tout est fini pour son cœur jusqu'au souvenir, mais la façon dont il l'affirme dément son dire au moment même. Et les derniers échos de cet amour qui se confondent avec les terreurs de l'enfer et les prières aux approches de la mort sont, sans contredit, les plus éloquentes.

C'est dans les poésies laissées par Michel-Ange qu'il faut chercher le témoignage de tout ce qu'il a souffert; Vittoria Colonna les remplit de la première à la dernière page. Ce qui donne à croire, par parenthèse, que nous n'avons qu'une faible partie des vers écrits par cette main coutumière d'autres chefs-d'œuvre. De très-bonne heure Michel-Ange a dû faire des vers. Tout jeune, près de Laurent de Médicis qui lui-même en composait de fort beaux, dans ce cloître de Saint-Marc où, parmi les marbres et les rosiers, Politien lui commentait Platon, il en faisait cer-



AMAND DURAND sc.

DESSIN DE MICHEL-ANGE

(Musée des Offices à Florence)

Gaz. des Beaux-Arts.



tainement. Plus tard, vers sa trentième année, on le retrouve jetant des rimes jusque sur le papier de ses esquisses. Après qu'il eut peint pour Angelo Doni cette *Sainte Famille* dont se pare aujourd'hui la tribune de Florence, Condivi nous apprend « qu'il resta quelque temps sans s'occuper d'art, adonné à la lecture des poëtes et des orateurs et faisant des sonnets pour son plaisir ». Or, dès le premier, les sonnets qui nous restent célèbrent les charmes de Vittoria Colonna, et, sauf huit ou dix pièces, il n'est question que d'elle tout le long du volume, qui ne reflète par conséquent que le soir de cette longue existence. Mais ne nous plaignons pas; l'impression n'en est que plus profonde et l'effet de l'œuvre gagne à cette unité grandiose. Les sonnets de Michel-Ange rappellent tantôt Platon moins la sérénité, tantôt le Dante avec un accent plus intime. Ni paysage, ni rêverie, pas un mot de la nature; ce cœur viril n'associe à son amour que l'art et Dieu. Ces sonnets sont comme les strophes d'un hymne infini à la gloire de la bien-aimée. Les pièces courtes qui les séparent font l'effet d'intermèdes où le poëte met à nu l'envers tourmenté de son lyrisme un peu solennel. Parmi ces madrigaux, les uns tendres, les autres brusques, dont le rhythme se plie à tous les caprices de la pensée, — il en est de charmants.

On a tâché de prendre dans le choix des vers qui suivent des morceaux caractéristiques marquant pour ainsi dire les étapes de ce long attachement : les premiers élans presque aussitôt traversés de scrupules ; — la passion devenant humaine, les cris de douleur et les révoltes du désir ; — puis enfin les regrets, les dernières luttes et le recours à Dieu. On a même divisé comme par chapitres pour indiquer ces diverses phases. Il a semblé de quelque intérêt d'ébaucher ainsi l'histoire de cet amour, et d'en noter les mouvements dans cette âme extraordinaire, la mieux trempée peut-être des temps modernes et l'une des plus belles qu'ait produites l'humanité.

I.

L'éclat d'un beau visage au ciel tout transporté
M'enlève, — et pour mon cœur nulle ivresse n'est telle;
Vivant, je participe à la gloire immortelle,
A ce bonheur que si peu d'hommes ont goûté.

L'œuvre avec son auteur a tant de parenté,
Que je m'élève à lui tout en passant par elle:
C'est à Dieu que je pense, et c'est Dieu que j'appelle
Quand tout brûlant d'amour j'implore une beauté.

Et dans ses doux regards si mon regard se noie,
C'est qu'ils sont les flambeaux allumés sur la voie
Pour guider jusqu'à Dieu les soupirs d'un amant;

Si je brûle enflammé par leur éclat charmant,
C'est qu'en mon noble amour je sens la douce joie
Qui dans le paradis rit éternellement.

Ce qu'un goût vraiment noble et pur aime le mieux
C'est le premier des arts, c'est celui qui dégage
Dans la cire, la terre ou le marbre un visage,
Un corps d'homme élevant sa tête vers les cieux.

Si plus tard sans respect le temps injurieux
Mutile, défigure ou disperse l'ouvrage,
Qu'importe, — la pensée en conserve une image,
Et ce n'est pas en vain qu'il a frappé les yeux.

Ainsi de ta beauté, qui reproduit en elle
Du céleste flambeau le rayon passager
Que l'artiste immortel voulut nous ménager;

Le temps peut l'effacer d'un revers de son aile,
Maintenant dans mon cœur elle reste éternelle,
Et l'âge et les hivers n'y peuvent rien changer.

Mon cœur ne donne pas la vie à mon amour,
Car l'amour dont je t'aime est sans cœur, — il s'envole
Vers un but où c'est fait de tout penser frivole,
De tout bonheur humain, si fragile et si court.

L'amour en nous créant nous donne tour à tour
A moi mon œil sensible, à toi cette auréole
Que mon désir retrouve et voit comme un symbole
Dans cette part de toi qui doit mourir un jour.

On ne peut séparer la chaleur de la flamme,
Le Beau de l'Éternel; j'aperçois et j'acclame
Tous les divins reflets venus du paradis:

Et, voyant dans tes yeux ses plus pures lumières,
Pour retrouver ce ciel où je t'aimai jadis,
J'accours, l'âme et la tête en feu, sous tes paupières.

Oh! non, l'immense amour dont je t'ai fait l'aveu,
L'amour pour la beauté n'est pas toujours un crime,
Puisqu'il peut attendrir le cœur de sa victime,
Et le rendre accessible ensuite au divin feu.

Cet amour fortifie, il ouvre et met en jeu
L'aile qui nous emporte en quelque élan sublime;
C'est le premier degré d'où l'âme se ranime,
Quand lasse de la terre elle s'élance à Dieu.

Oui, l'amour près de toi plus haut que la nature
Aspire, il est fécond, noble, et tout cœur bien né
De l'autre à tes genoux ne craint pas la souillure :

L'un habitant l'esprit vers le ciel est tourné,
L'autre esclave des sens à terre est enchaîné,
Et c'est en bas qu'il vise avec sa flèche impure.

Toute chose charmante ou belle en un moment
Passe des yeux au cœur en réveillant la vie,
Et la route est en nous si promptement suivie
Qu'un effort serait vain contre un tel mouvement.

Et c'est pourquoi j'hésite, et je crains en t'aimant
La dangereuse erreur par où l'âme dévie.
Qui donc dans son amour n'a pas pour seule envie
L'ivresse d'un quart d'heure et son enchantement?

Peu s'élèvent au ciel; et cependant l'on aime,
C'est un poison qui tient à l'existence même;
Mais pour qui s'en abreuve et s'enflamme à son tour,

Si la grâce n'arrive et ne le transfigure,
S'il n'aspire plus haut vers la beauté plus pure,
Quel état misérable et triste que l'amour!

II.

Je vois par vos beaux yeux le flambeau qui m'attire,
Et qu'aveuglés sans vous les miens ne verraient pas;
Au surcroît de fardeau ma force peut suffire
Pourvu qu'en mon chemin je m'attache à vos pas;

Sans aile, à votre vol je me laisse conduire,
Votre génie au ciel m'emporte dans ses bras,
Je pâlis, je rougis au gré de votre empire,
Grelottant au soleil et brûlant aux frimas.

Mon vouloir est en vous et je n'en ai point d'autre,
Dépouillé de mon cœur, je pense avec le vôtre,
Votre esprit quand je parle est mon premier conseil,

Semblable en mon amour aux clartés de la lune
Qui de son propre sein n'en peut tirer aucune,
Et n'est au front des nuits qu'un reflet du soleil.

Fuyez, fuyez l'Amour, amants, fuyez bien vite ;
Son incendie est âpre et son trait blesse à mort;
Pour qui s'y prend trop tard plus rien n'est assez fort,
Après, — ni la raison, ni les pleurs, ni la fuite.

Oh! fuyez, grâce à moi que votre cœur évite
Le terrible aiguillon dont je subis l'effort,
Lisez en moi, lisez quel sera votre sort
Dans ce jeu criminel où l'amour vous invite.

Fuyez, ne tardez pas, dès le premier regard;
Je me crus en tout temps mon maître à cet égard,
Et vous voyez, et moi je sens combien je l'aime.

Ah! que pour son bonheur il est aveugle et sourd
L'insensé qu'un désir trompe, et qui de lui-même
Se jette au dard brûlant d'un implacable amour!

Comment se peut-il donc, madame, et c'est un fait
Longuement éprouvé par nous, — qu'une figure
Soit à jamais fixée en une pierre dure,
Quand va bientôt mourir l'artiste qui l'a fait?

La cause est éphémère, hélas! plus que l'effet,
Partout l'art triomphant survit à la nature;
Je le sais, moi, nourri dans ma chère sculpture,
Et du temps chaque jour un peu moins satisfait.

Mais notre vie à nous j'ai pouvoir de l'étendre,
Peut-être que mon marbre ou mes couleurs vont rendre
Nos traits et nos amours immortels comme l'Art;

Et l'on verra mille ans après notre départ
Combien vous fûtes belle, et combien je fus tendre,
Et si l'amour était insensé de ma part.

Si le cœur sur les traits palpite et se dépense,
Madame, — en me voyant vous pouvez à loisir
Mesurer l'incendie, et, sans autre soupir,
Comprendre que j'implore enfin ma récompense.

Mais peut-être d'un œil plus doux que je ne pense
Vous voyez cette flamme honnête et ce désir,
Qui pour m'encourager au bien vient me saisir
Comme ces coups du ciel que la grâce dispense.

Oh! quel jour pour mon cœur s'il ne se trompait pas!
Que le soleil s'arrête à ce moment propice,
Que le temps et que l'heure interrompent leurs pas,

Afin que je recueille au bout de mon supplice
Le gage d'un amour si cher, — et que je puisse
Ivre de mon bonheur l'emporter dans mes bras.

Comme il est rayonnant cet or qui tout autour
De tes beaux cheveux blonds avec des fleurs se joue!
Il paraît orgueilleux, à raison je l'avoue,
D'imprimer sur ton front comme un baiser d'amour.

Le haut de ton corsage est heureux tout le jour
De serrer ta poitrine, et, quand il se dénoue,
Tombant de tous côtés sur ton col et ta joue,
L'or de ta chevelure est heureux à son tour.

Et plus heureux encor le ruban qui s'enlace
Avec tant de douceur, d'artifice et de grâce
Autour de ton beau sein qu'il presse en le fermant;

Mais la ceinture où tu t'enclos négligemment
Dit: Je veux pour toujours entourer cette place,
Qu'y feraient désormais les deux bras d'un amant?

III.

Quand celle d'où venait mon éternel tourment
Sur l'aile de la mort au ciel s'est élancée,
La Nature, en voyant sa merveille effacée,
Fut honteuse, et chacun pleurait amèrement.

Où sont-ils aujourd'hui tous mes désirs d'amant?
Et toi, mon fol espoir, âme débarrassée,
Où donc es-tu? La terre a pris ton corps charmant,
Et dans le ciel sans doute habite ta pensée.

Mais qu'en sa cruauté la Mort, dans l'avenir,
N'espère pas forcer tes vertus à se taire,
Le Léthé ne peut rien contre un tel souvenir;

Absente, mille écrits parlent de toi. — Qu'y faire?
Le ciel à sa splendeur te jugeait nécessaire,
Et n'avait que la mort, hélas! pour t'obtenir.

CANZONE.

Comme une flèche arrive et franchit la distance,
Ainsi j'arrive au but de ma longue existence;
Il faut donc apaiser ma flamme et me guérir.
Et toi, je te pardonne, Amour, toutes mes larmes,
Le souvenir lui-même est à présent sans armes
Contre mon cœur qui n'a plus de place à meurtrir.
Si mes yeux à tes traits pouvaient encor se plaire,
Nul doute que ce cœur timide et combattu
Ne reprît sa vieille chimère;
Mais je puis te braver et te fuir; ta colère
De ma force épuisée a fait une vertu.
. . . .

Mon âme, que la mort entretient face à face,
Se demande en tremblant le sort qui la menace,
Et sa noire tristesse augmente chaque jour;
Chaque jour, par le corps un peu plus délaissée,
Elle prend les chemins ouverts par la pensée,
Frissonnant d'épouvante et d'espoir tour à tour.
Hélas, hélas! Amour, comme ton âme est prompte,
Perfide et sans pudeur! Tu veux, pour mon péché,
De la mort ne pas tenir compte,
M'effacer son image opportune et, sans honte,
Tirer feuilles et fleurs d'un arbre desséché!

Mais que puis-je de plus? que te dois-je? Ma vie
A ton fatal pouvoir fut si bien asservie,
Que de mes jours nombreux pas un ne fut à moi.
A quel charme, à quel art penses-tu me soumettre
Pour me reprendre encore, insatiable Maître,
Qui sèmes en riant la mort autour de toi?
Il serait insensé vraiment que la victime,
Voyant de sa prison s'écarter un barreau,
Se privât d'un bien légitime,
De cette liberté que tout le monde estime,
Pour rester par plaisir aux mains de son bourreau!

Tout homme fils d'un homme est promis à la terre,
Toute beauté mortelle avec le temps s'altère;

L'amant, je le sais bien, ne doit pas toujours fuir,
Mais la peine n'en suit pas moins de près le crime :
C'est aller de soi-même au-devant de l'abîme
Que de s'abandonner aux sens et d'en jouir.
Amour, tyran cruel, que veux-tu de mon âme?
Faut-il donc qu'oubliant le mal que j'ai souffert,
Je revienne à ton joug infâme,
Et que ce dernier jour, que mon salut réclame,
Soit le jour de la honte, hélas! et de l'enfer!

O vous, mes vers brûlants sous les glaces de l'âge,
Allez, et rencontrez l'Amour; calmez sa rage,
Faites qu'il désarme à jamais;
Dites-lui donc un peu, s'il rêve une victoire,
Qu'achever un vaincu c'est une triste gloire,
Et tâchez qu'il me laisse en paix.

C'est ici, dans ces lieux, qu'un jour j'ai tout perdu,
Et moi-même et ma vie aux attraits d'une femme;
Ici qu'en ses beaux yeux j'ai cru voir de la flamme,
Ici qu'avec tendresse elle m'a répondu;

Le nœud resserré là s'est ici détendu,
J'ai souri, j'ai souffert, et puis, la mort dans l'âme,
De cette pierre, un jour, j'ai vu partir la dame
Qui, m'ayant pris mon cœur, ne l'a jamais rendu.

Et je m'assieds, tantôt joyeux, tantôt en larmes,
A la place adorée où, timide et sans armes,
Pour la première fois je me sentis blessé;

Et tour à tour je pleure ou je ris du passé,
Selon qu'il est amer ou qu'il est plein de charmes,
Amour, le souvenir que tes feux ont laissé.

Il fut une heure, hélas! lointaine et bien passée,
Où, mille fois vaincu sous tes traits accablants,
Je cédais; mais, Amour, avec mes cheveux blancs
Qu'espérer aujourd'hui de ta flamme insensée?

Que de fois, déchaînant ou glaçant ma pensée,
D'un éperon de fer tu déchiras mes flancs,
Et mon front devenait pâle, et des pleurs brûlants
Baignaient comme un ruisseau ma poitrine oppressée.

Ah! tu fus cruel! mais mes jours sont révolus,
J'échappe à ton amorce et ta flèche adoucie
Ne porterait en moi que des coups superflus.

Qu'importent au bois mort ou les vers ou la scie?
Oses-tu bien t'en prendre à cette âme transie,
A ce cœur qui respire à peine et ne bat plus!

Je vis dans le péché, mon âme est toute à lui;
En moi, pécheur confus, la mort seule est vivante,
Perdu dans les brouillards d'une nuit décevante,
Je chemine en aveugle et la raison m'a fui.

Ma liberté, jadis ma force et mon appui,
O comble du malheur! s'est faite ma servante;
Pour quel deuil suis-je au monde et pour quelle épouvante,
Seigneur, si ta pitié ne me sauve aujourd'hui!

Et quand je me retourne, ô Dieu, quand j'examine
De mes jours insensés la fuite sans retour,
C'est moi seul que j'accuse en frappant ma poitrine.

Oui, j'ai lâché la bride à mes désirs d'un jour;
Le sentier lumineux qui mène à ton amour,
Je l'ai quitté. Tends-moi, Seigneur, ta main divine!

A GEORGES VASARI.

Et voilà que je touche au terme du voyage;
Par une grosse mer, ma barque à l'abandon
Rentre au port où chacun va rendre témoignage
De son œuvre accompli, pieusement ou non.

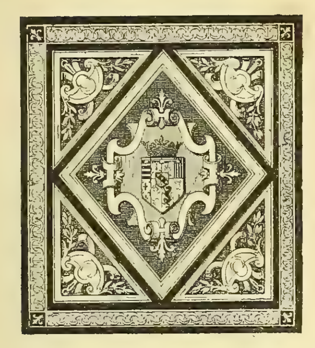
Et je sais à présent comme il était peu sage
D'idolâtrer cet art où j'attachais mon nom,
De m'en faire un monarque et de lui rendre hommage;
Dans tout ce qu'on désire ici-bas rien n'est bon.

Qu'allez-vous être, ô vains bonheurs, amour si tendre,
Maintenant que deux morts s'approchent à la fois,
L'une dont je suis sûr, l'autre que j'entrevois?

Peintre ou sculpteur, mon cœur n'en peut plus rien attendre,
Il n'est qu'à cet amour divin qui, pour nous prendre,
Ouvre ses bras mourants étendus sur la croix.

SAINT-CYR DE RAYSSAC.

ANET



Il ne faut pas s'attendre à trouver dans ces quelques pages une étude historique sur le château d'Anet, conduisant scrupuleusement le lecteur à travers les vicissitudes du passé, depuis les temps féodaux, époque de sa fondation, jusqu'à ce XIXe siècle où s'est conçue et réalisée sa renaissance artistique. Notre but est plus modeste : pour nous aujourd'hui il s'agit simplement de donner ici une idée, la plus complète possible, de la restauration entreprise, de la *restitution* accomplie dans le plus curieux d'entre les monuments que nous ait laissés l'art français de la Renaissance.

D'autres avant nous [1], remontant aux origines mêmes de ce qui sera un jour la principauté d'Anet, ont suivi pas à pas, dans tous leurs intéressants détails, les phases diverses de son développement progressif. Ils nous la montrent, d'abord simple châtellenie pendant près de deux siècles, de 1131 à 1349, sous Simon et Philippe d'Anet, puis sous Charles le Mauvais, comte d'Évreux, dont tout un corps de logis encore intact, glorieux reste du palais des rois de Navarre, témoigne en faveur de la solidité des constructions du XIVe siècle.

Le château d'Anet n'était encore en 1444, lorsqu'il devint la propriété de la famille de Brézé, qu'un manoir féodal aux tours massives défendant, avec la ceinture de ses fossés profonds, l'étroite enceinte réservée à l'habitation du seigneur. C'est dans cet état que l'avait reçu du roi le premier des Brézé, Pierre, comte de Maulevrier, ce fidèle serviteur tué à la bataille de Montlhéry sous la cotte d'armes royale qu'il avait revêtue pour donner le change à l'ennemi. Après lui, son fils Jacques, celui dont la terrible justice de Louis XI devait, comme le fera plus tard celle de François Ier au sire de Saint-Vallier, faire blanchir les cheveux dans une nuit, et après Jacques, Louis, le mari de la grande sénéchale, n'avaient eu garde de toucher à l'enceinte bas-

1. Voir E. Lefevre, *Annuaire historique et administratif du département d'Eure-et-Loir*. Chartres, 1862; de Caraman, *Anet, son passé, son état actuel*. Notice historique. Paris, 1860; Lemarquant, *Notice sur le château d'Anet, 1776*.

tionnée non plus qu'aux bâtiments qui constituaient à cette époque le château proprement dit.

Il ne fallut rien moins qu'un amour royal, obéissant à une fantaisie féminine, pour tout agrandir et changer à la fois. A cette châtellenie d'Anet que Charles VII disait être « *de nulle ou au moins très-petite valeur ou revenu* », dix fiefs ou seigneuries, successivement ajoutés, donnèrent alors l'étendue d'un domaine royal, en même temps que le morne donjon féodal faisait place à un château merveilleux.

Louis de Brézé mort en 1531, sa veuve, la Belle Veuve, comme l'appellera plus tard son royal amant, avait été passer à Anet les premiers instants de sa douleur officielle. C'est là que, pour faire croire à de trop fugitifs regrets, elle s'entourera pendant de longs mois de tout l'appareil d'un deuil qui devait, avec le temps, devenir ses couleurs et celles du roi de France. *Sola vivit in illo*, disait alors la devise quelque peu funèbre de la grande sénéchale : *Omnium victorem vici*, ou bien encore : *Victi servamus amoris exuviâs*, dira plus tard celle de la duchesse de Valentinois.

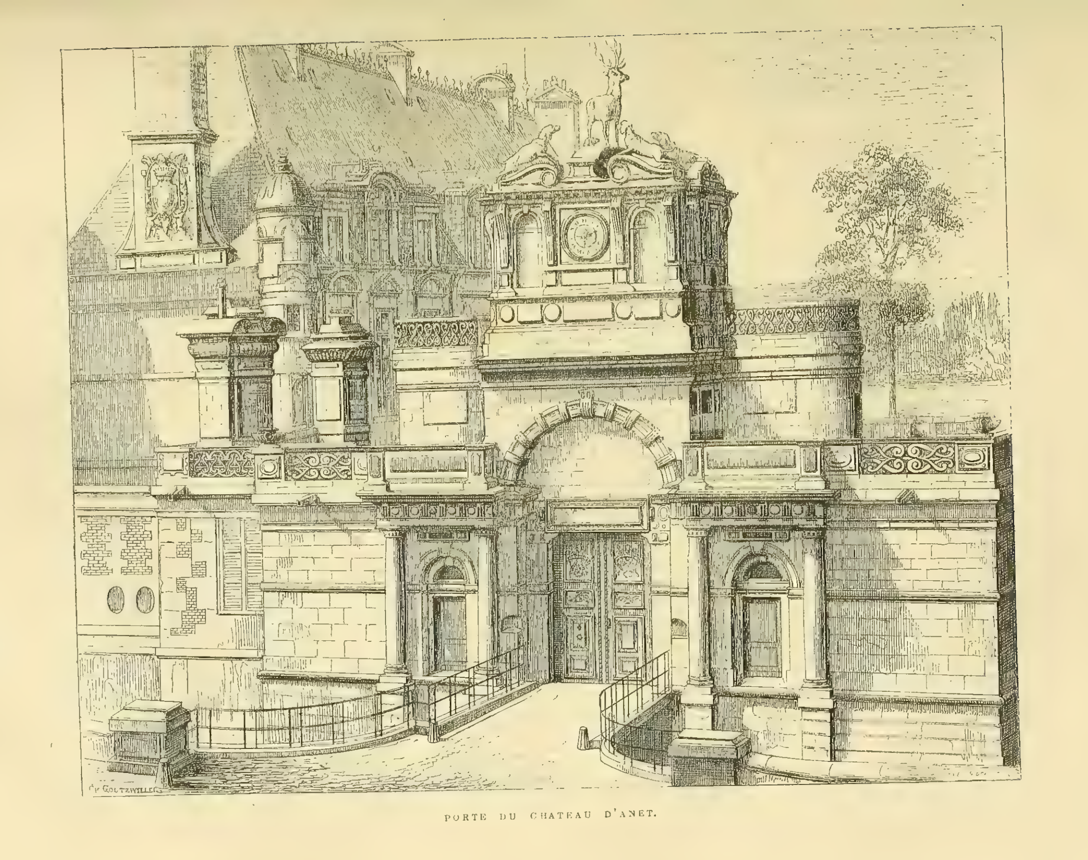
Dix-sept ans se sont écoulés depuis que le grand sénéchal a rendu son âme à Dieu; nous sommes en 1548 : le duc d'Orléans, devenu Henri II, vient de donner à sa maîtresse la terre de Chenonceaux, il a relevé pour elle le duché de Valentinois[1]; mais ce n'est pas encore assez; les désirs de Diane sont ailleurs. Sans doute l'antique manoir d'Anet avait bien pu, à l'origine, abriter de son ombre discrète les amours du Dauphin; il faut désormais une demeure royale à celle qui règne à la fois et sur le cœur du roi et sur le royaume de France; il faut loger dignement cette cour diplomatique et politique qui se presse autour de la favorite, et dans les rangs de laquelle brillent, à côté du maréchal de Saint-André et du trio des princes lorrains, les Bouillon et les Montmorency. Diane a parlé : Philibert Delorme, amenant avec lui les plus grands artistes du siècle, les deux Jean Cousin et Jean Goujon, se met à l'œuvre. En moins de sept années[2] le nouvel Anet est construit, décoré avec cet art inimitable qui faisait alors des merveilles partout où il pouvait se donner librement carrière.

Les Marot, les Joachim du Bellay, les Ponthus de Thiard ont chanté les louanges et les mérites de Diane; mais ce qu'ils n'ont pas dit, ce qu'ils auraient cependant dû répéter et redire, c'est que la noble dame châtelaine d'Anet joignait à un goût délicat un patriotisme artistique qui peut bien passer, en vérité, pour un titre de gloire aux yeux de la postérité. Ainsi, tandis que la duchesse d'Étampes et François Ier d'abord, puis Catherine de Médicis appelaient d'au delà des monts tous les grands noms de l'art italien de l'époque et faisaient à Fontainebleau et à Madrid, avec le Primatice et le Rosso, de la *renaissance italienne* avec des mains étrangères, Diane, exclusive dans ses préférences et ses goûts, faisait à Anet de la *renaissance française* avec des artistes français.

Exclusive quand il s'était agi de se créer une nouvelle demeure sur le sol natal, Diane devait se montrer éclectique au jour venu pour l'habiter. Après avoir, pendant plus de trente années, accumulé dans sa résidence de prédilection tous les chefs-d'œuvre de l'art, depuis les œuvres de Raphaël et de Benvenuto jusqu'à celles des Palissy, des Limousin et du Potier d'Oyron, Diane, que l'abandon forcé de Chenonceaux avait ramenée définitivement à Anet, y meurt le 25 avril 1566.

1. Diane de Potyers, duchesse de Valentinois et Diois, marquise de Cotteron, comtesse d'Albon, vicomtesse d'Estoille; tels sont ses titres historiques, consignés dans son testament fait à Lymours le jour et feste des Roys. Mil. v. c. soixante et quatre.

2. Commencé à la fin de 1548, Anet était terminé en 1554.



PORTE DU CHATEAU D'ANET.

Jusqu'à la fin du XVIe siècle la terre et le château restent dans la famille de Brézé. Acquis en 1615 par la duchesse de Mercœur, ils passent aux Vendôme par le mariage de sa fille, Françoise de Lorraine, avec César de Vendôme, fils naturel de Henri IV et de Gabrielle d'Estrées. Alors, pendant près de deux siècles, Anet reste dans cette nouvelle famille, et n'en sortira que pour devenir la propriété d'une autre grande famille, celle des Penthièvre.

Sous Louis-Joseph de Vendôme, en même temps que la terre d'Anet s'augmentait de nouveau magnifiquement, le château recevait des modifications profondes : toute une aile, celle qui seule subsiste aujourd'hui, avait été remaniée pour permettre l'établissement d'un escalier monumental, conduisant aux grandes salles du premier étage, où le duc donna au Dauphin de France cette fête magnifique dont Saint-Simon, Chaulieu, La Fare, nous ont conservé les curieux détails. C'est là, en effet, qu'au mois de septembre 1686 fut représenté pour la première fois le ballet d'*Acis et Galatée,* de M. de Lully, et que la Cour, désertant un instant Versailles, vint, avec l'agrément du grand roi, passer à Anet toute une semaine de plaisirs et de divertissements féeriques. Pourquoi faut-il qu'au souvenir de ces magnificences se mêle celui d'un vandalisme artistique à jamais regrettable! N'est-ce pas, en effet, ce même prince qui, sous le triste prétexte d'appeler le jour et la lumière dans ses appartements, fit enlever toutes ces verrières en grisaille qui décoraient les fenêtres du château et dont Jean Cousin, sur la demande de Diane, avait donné jadis les dessins aux peintres verriers travaillant sous ses ordres? Les vitraux de la chapelle, dus au même artiste, arrachés plus tard par d'autres mains, ont du moins échappé à la destruction; mais l'*Histoire de Joseph* et toute cette suite des *Métamorphoses d'Ovide,* à part quelques précieux débris dont nous aurons à parler plus loin, sont aujourd'hui à jamais perdus[1].

C'est en 1775 que le duc de Penthièvre, Louis-Jean-Marie de Bourbon, grand amiral de France, le dernier héritier des fils légitimés de Louis XIV, devient propriétaire d'Anet, dont il sera aussi le dernier seigneur. Comme tous ceux de sa race, le fils du comte de Toulouse combattit vaillamment les ennemis de la France. Il était à Dettingen et à Fontenoy; mais Anet, son séjour de prédilection, le revit aux jours de tristesse et d'angoisse et le garda jusqu'en 1793, époque de sa mort.

Il semble que, désormais, c'en est fait et du château et de la terre d'Anet. Vendus nationalement, ils passent dans des mains diverses pour entrer un instant, en 1820, dans la famille d'Orléans, qui, à son tour, ne tarde pas à l'aliéner.

Enfin ce qui restait encore de l'ancien domaine, c'est-à-dire le parc et les bâtiments qui avaient échappé aux démolitions successives, est acquis en 1840 par M. le comte de Caraman. La porte d'entrée, à elle seule tout un monument, l'aile gauche du château réduite de dix-neuf à quatorze fenêtres sur la terrasse, de neuf à huit sur la cour, un des deux pavillons construits par le duc de Vendôme, voilà, avec la chapelle, tout ce que le vandalisme révolutionnaire avait laissé debout de la demeure de Diane. Malgré la solidité des constructions, ces restes précieux menaçaient ruine en plus d'un endroit : un amour passionné de l'art, joint à un goût éclairé, allait décider le nouveau propriétaire à entreprendre tout d'abord les obscurs travaux de consolidation impérieusement nécessaires et l'engager ensuite dans cette intelligente restauration qu'il ne

1. Transportées en partie, par les soins de M. A. Lenoir en 1797, au *Musée des monuments français,* ces verrières ont disparu à l'époque de la suppression du musée.

devait pas, hélas! lui être donné de terminer lui-même. On lui doit, du moins, une œuvre bien complète dans cette nouvelle façade de la chapelle qu'il fit édifier sur les dessins et sous la direction de M. Caristie, l'architecte érudit auquel un talent incontesté avait ouvert les portes de l'Institut, et qu'une étude approfondie du style de la Renaissance rendait, plus que personne, apte à diriger cet important travail.

La chapelle, vrai bijou architectural, se trouvait, dans le plan originaire, comme enchâssée dans l'aile droite, dont elle faisait partie intégrante : cette aile avait disparu en 1798, et les matériaux vendus à l'encan avaient servi à édifier et la salle de spectacle de Dreux, et le joli petit château de Primart, que le touriste, quand il quitte la station de Bueil, a quelque peine à distinguer aujourd'hui au milieu des hautes futaies de son parc. Il fallait profiter de la situation, désormais isolée de la chapelle, pour en faire, à l'extérieur, un tout complet, s'harmonisant aussi bien avec la décoration intérieure qu'avec le reste des constructions du château; tous ceux qui ne connaissent pas la disposition primitive imaginée par Philibert Delorme peuvent croire aujourd'hui que tel était le plan tracé dans le principe par l'illustre architecte d'Anet. C'est, à coup sûr, le meilleur éloge que nous puissions faire de l'heureuse restauration de la chapelle.

Les beaux jours étaient décidément revenus pour ce fortuné château. Vendu par M. de Caraman à M. Ferdinand Moreau en 1860, il retrouvait un adorateur nouveau, non moins épris de ses charmes que ses illustres devanciers. Durant les premières années de son entrée en possession, avant d'aborder la restauration intérieure, M. F. Moreau entreprit et mena à bonne fin ce que nous appellerons ici, pour en bien faire apprécier le caractère propre, le côté extérieur de son œuvre.

L'unique corps de logis vraiment habitable, celui que le duc de Vendôme avait remanié, était resté isolé par la démolition de la façade centrale où brillait jadis le délicieux portique, que sauva en 1797 M. A. Lenoir et que l'on admire, de nos jours, dans la cour de l'École des Beaux-Arts. Arrachée au marteau des démolisseurs par le patriotisme des habitants du bourg d'Anet, cette aile gauche du château, désormais séparée des autres bâtiments auxquels elle se reliait dans l'origine, s'arrêtait maintenant brusquement, présentant à l'œil attristé l'aspect irrégulier d'une façade tronquée, terminée par un mur de refend. M. F. Moreau, après des essais multipliés, s'arrêta à un plan vraiment heureux parce qu'il conservait à l'édifice son aspect primitif d'une grande et noble conception architecturale : ajoutant deux fenêtres à chaque étage, ce qui allongeait le bâtiment et lui rendait ce caractère d'unité qu'il avait perdu, M. Moreau s'est borné à répéter, à l'extrémité nord, le motif de décoration qui, du côté de l'entrée du château, termine ce corps de logis, c'est-à-dire, à gauche et à droite, deux tourelles engagées, et au milieu le coffre saillant d'une cheminée sur lequel se détache, dans un élégant cartouche, le monogramme du nouveau propriétaire, qui remplace ici le médaillon du côté sud où Philibert Delorme a placé les armoiries accolées des familles de Brézé et de Saint-Vallier. Une plaque de marbre, encastrée dans la muraille, rappelle l'époque où ces travaux ont été exécutés : elle transmettra, et ce n'est vraiment que justice, aux générations artistiques de l'avenir le nom de M. Bourgeois, l'habile architecte associé à cette œuvre d'intelligente restitution.

Des fouilles, entreprises aux environs du château, avaient fait découvrir une des deux fontaines qui décoraient le petit jardin situé jadis en contre-bas du bâtiment central; mais cette belle vasque de marbre blanc, parvenue intacte jusqu'à nous avec la dentelle délicate de sa pure ornementation du XVI[e] siècle, due au ciseau de Germain

Pilon, était privée de son support originaire; empruntant à un pilastre, conservé au Louvre parmi les monuments de la Renaissance, un délicieux motif architectural tout à fait en harmonie avec le style de l'objet lui-même, M. F. Moreau a rétabli, au milieu d'un parterre de buis dessiné à la française, la fontaine de Diane à quelques mètres sur la gauche du bâtiment restauré par lui.

C'est par un large vestibule, de plain-pied avec le sol, que le visiteur pénètre dans le château. Cette pièce donne accès dans les appartements de réception du rez-de-chaussée; la décoration en est simple : sur les murs, des pieds de cerf témoignent des goûts cynégétiques du moderne châtelain : aux portes, des tapisseries rares du xvie siècle aux armes de Diane de Poitiers, dont les chiffres emblématiques alternent dans la bordure avec des têtes de cerf; les sujets, empruntés à la mythologie, trouvent leur explication dans des inscriptions rédigées *en français*, placées par l'artiste *italien*, auteur des cartons, au milieu d'un cartouche central : ici c'est Latone, là la mort de Méléagre, puis celle du chien Oryon. Deux statues de guerriers, en bois sculpté, deux fois grandes comme nature, de la plus belle époque du siècle de Louis XIV, forment lampadaires au pied du grand escalier, création du duc de Vendôme, qui conduit aux appartements du premier étage; son développement magistral, sa rampe en fer forgé d'un superbe travail, peuvent soutenir la comparaison avec l'escalier justement célèbre du palais de Versailles. Il ne manque à ce merveilleux ensemble que les bustes d'empereurs aux chlamydes de noir et de rouge antiques, aux têtes et aux ornements dorés, apportés d'Italie, suivant la tradition, et qui devaient si bien concourir à la décoration générale au milieu de ces larges panneaux disposés pour les recevoir.

Du vestibule nous entrons dans le Salon de famille. Cette pièce, comme celles qui lui font suite, ont été complétement restaurées par M. F. Moreau : le plafond a été peint par M. Faivre-Duffer, à qui l'on doit, nous avons hâte de le dire, toute la décoration du château, depuis les très-humbles ornementations des panneaux de porte et des lambris jusqu'aux grandes pages murales du premier étage. Le plafond, qui nous occupe, est une restitution fidèle de celui que Philibert Delorme avait fait exécuter sur les dessins de Jean Cousin et qui ornait la chambre dite du Dauphin. D'importants fragments, retrouvés sur place, et qui eux-mêmes, à n'en pouvoir douter, avaient été déjà l'objet d'une restauration au temps du duc de Vendôme, ont guidé l'artiste dans son travail. Au milieu d'élégantes arabesques, rehaussées d'or, se déroulent des sujets allégoriques à la gloire de Diane : ici le génie de la chasse, personnifié par la déesse que les caresses de ses lévriers viennent de réveiller; là l'aurore répandant des roses sur ses pas, puis Morphée lui versant ses pavots. La pièce, entièrement meublée dans le goût de la Renaissance, renferme deux beaux échantillons de ces meubles en bois sculpté devenus si rares et si fort à la mode aujourd'hui. Recueillis dans le pays même, ils ont, tous les deux, des certificats d'origine qui nous permettent de les présenter comme des hôtes du château, authentiquement contemporains de la grande sénéchale, ce qui doit en doubler la valeur aux yeux des curieux. L'un, avec ses délicieux panneaux à fonds d'or d'une incomparable finesse, est un type très-pur de ces petits meubles à deux corps que messieurs du bric-à-brac appellent dans leur jargon meubles Jean-Goujon ; l'autre, d'une exécution moins fine, mais d'une allure toute magistrale, peut, grâce à ses cariatides d'angles et à son large fronton d'où se détache une Diane couchée enserrant le col de son cerf légendaire, être considéré comme un remarquable spécimen de cet art si français de nos huchiers du xvie siècle.

Nous traverserons rapidement le petit salon, dont le plafond en camaïeu bleu sur fond d'or reproduit, lui aussi, dans une heureuse restitution de la décoration primitive, les attributs des sciences et des arts.

La salle de billard, qui vient à la suite de ce petit salon, constitue un véritable musée d'iconographie locale, où les personnages célèbres de tous les temps, qui sont venus à Anet, ont leur place à part, près des possesseurs successifs du château. A côté de cette suite curieuse de portraits historiques, M. F. Moreau a groupé les nombreuses estampes qui ont trait à l'édification du château, aux changements, transformations, additions qu'il a subis dans ses détails ou son ensemble, comme aussi toutes celles qui traduisent les événements importants, contemporains de ces curieuses époques.

Nous n'avons qu'à pousser la porte qui s'ouvre à notre droite, et nous voici dans la Bibliothèque, le vrai bijou du château, au point de vue de la réussite de la restauration. Les murs en sont entièrement revêtus de panneaux en noyer sculpté, reproduisant dans chacune de leurs divisions les armes de Diane et celles d'Henri II : le plafond, interprétation très-heureuse de celui du château de Beauregard, en Touraine, offre, entre les moulures modérément saillantes de ses curieux caissons, les attributs emblématiques de la déesse, indéfiniment variés, et se détachant en or mat sur le ton harmonieux du bois naturel, simplement passé à la cire. La cheminée, également en noyer sculpté, est empruntée à un dessin de du Cerceau : au milieu du fronton, sur une plaque de marbre, se lit la fière devise : *Omnium victorem vici*, merveilleusement à sa place ici, puisqu'elle couronne un portrait authentique de la grande sénéchale, excellente copie contemporaine du tableau original du musée de Dijon acquise par M. F. Moreau à la vente d'un de nos plus illustres collectionneurs, le regretté Sauvageot. En présence de cette toile, où le peintre a représenté Diane à sa toilette, de grandeur naturelle et à mi-corps, on comprend cette puissance de séduction qui, pendant vingt-six ans, fit de la duchesse de Valentinois la maîtresse toute-puissante d'un dauphin et d'un roi. Elle est debout, déjà coiffée; une gaze transparente voile à demi sa poitrine nue; son regard, qui quitte à peine le miroir placé devant elle, semble errer insouciant dans l'espace, tandis que ses doigts distraits jouent avec les bijoux qu'elle vient de sortir d'un riche coffret. Au fond de cette curieuse peinture, dans une perspective fantaisiste empruntée aux procédés naïfs des maîtres primitifs, l'artiste nous montre une des femmes de la duchesse préparant les ajustements de sa maîtresse. Si ce n'est pas là un chef-d'œuvre de peinture, c'est à coup sûr une très-intéressante page de la vie intime de Diane.

A la cheminée se relient, par un heureux ensemble de moulures, les corps de bibliothèque, d'une ornementation sobre qui rappelle dans ses profils et ses moindres détails les modèles les plus purs de la Renaissance. Une habile distribution, un choix judicieux ont présidé à la composition de la nouvelle bibliothèque d'Anet, où la part a été faite à chacun des grands siècles de notre littérature. Vous y trouverez d'abord tous les ouvrages relatifs à l'histoire du château, et brillant, au premier rang, ces reliures royales et princières où les armes de Diane et celles d'Henri II touchent les écussons des Vendôme et des Penthièvre. Ici le manuscrit de la collection Double, contenant des sonnets et motets adressés à Diane et qui porte la date de 1552; là le catalogue *noté* de la première bibliothèque, dressé après le décès de Mme la princesse de Bourbon, mère de la duchesse de Vendôme, dans son château royal d'Anet, dont la vente, est-il dit au premier feuillet, *aura lieu en gros et en détail le mois de novembre 1724*[1].

1. *Catalogue*, en vente chez Pierre Gaudouin, libraire à Paris, quai des Augustins, *à la Belle Image*.

A côté de ces véritables raretés, voici toute une suite d'ouvrages relatifs au département, puis dans une seconde vitrine la collection la plus complète des œuvres de musique du XVIe au XIXe siècle, où le dilettante curieux reconnaîtra bien vite *la partition* in-folio, puis *le libretto* de l'opéra d'*Acis et Galatée;* celle-ci, délicieuse plaquette in-quarto, que son titre suffirait seul à recommander[1]. Nous croyons en avoir assez dit pour que le lecteur sache bien que, si la bibliothèque originaire d'Anet a été transportée à Chartres en 1798, où elle est devenue la bibliothèque publique de la ville, elle est aujourd'hui dignement reconstituée dans le château révolutionnairement dépouillé jadis de ses trésors bibliographiques.

Il nous reste encore à signaler, dans cette pièce, les huit panneaux de vitrail en gri-



VITRAIL DU CHATEAU D'ANET.

saille que la tradition attribue, avec toute vraisemblance, à Jean Cousin lui-même. Nous avons dit plus haut comment le duc de Vendôme avait fait enlever toutes les verrières des fenêtres : brisées en partie par de nouveaux vandales, pour en retirer le plomb qui les sertissait, en partie dispersées, les morceaux servirent pendant plusieurs années, entre les mains des ouvriers de l'époque, à restaurer les fenêtres endommagées dans les églises des environs : c'est là qu'à deux cents ans de distance M. Moreau devait les retrouver, et qu'à force de patience et de temps un véritable artiste, M. Moulin, peintre verrier à Dreux, est parvenu à reconstituer quelques-uns de ces curieux vitraux.

1. *Acis et Galatée,* pastorale historique en musique, représentée pour la première fois dans le château d'Anet, devant monseigneur le Dauphin, par l'Académie royale de musique. A Paris, par Christophe Baltard seul imprimeur du roi pour la musique. M. D. C. LXXXVI.



DIANE

Peinture décorative par M. Faivre-Duffer, au château d'Anet.

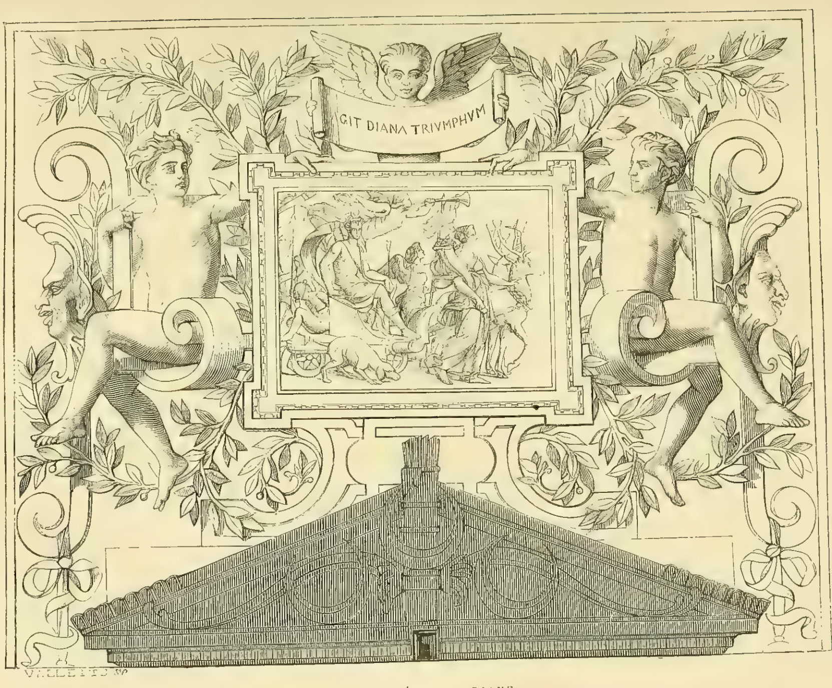
En quittant la bibliothèque, nous entrons dans la Salle à manger dont le mobilier, bien que moderne, mais emprunté dans la moindre de ses formes aux meilleurs modèles du XVIe siècle, n'en est pas moins digne, à ce titre, d'arrêter nos regards : table, chaises, dressoirs, ont le vrai cachet du temps : le plafond et la cheminée en noyer sculpté rehaussé d'or sont d'un grand style et forment, avec les tapisseries qui ornent les murs, un ensemble des mieux réussis.

Il ne nous reste plus maintenant qu'une seule pièce à traverser et nous aurons terminé notre visite au rez-de-chaussée du château. Cette pièce, le nom sous lequel M. F. Moreau la désigne d'ordinaire, la *Salle des documents*, dit assez quelle en est la destination. Elle a, en effet, été réservée à toutes les précieuses reliques décoratives du passé que les recherches du propriétaire ou l'effet d'un heureux hasard lui ont permis de recueillir. Ici c'est une ancienne dalle en pierre qui, longtemps, servit de marche d'escalier dans un coin du château et au revers de laquelle on découvrit, en la déplaçant, une délicieuse transfiguration où le Christ s'enlève au ciel, abaissant son regard divin vers les Apôtres qu'il laisse sur la terre, tandis que deux figures de prophètes, placées à droite et à gauche, semblent servir de cadre à la composition. Plus loin deux fragments de marbre noir, grand antique, tout chargés de panoplies sculptées en méplat et d'un merveilleux travail, qui proviennent du tombeau du maréchal de Saint-André, élevé jadis dans la chapelle de son château de Mézières près de Dreux. Tout à côté sont des panneaux de noyer sculpté, encore couverts de leur dorure primitive, d'où se détachent tantôt les chiffres et les attributs de Diane, tantôt les initiales couronnées d'Henri II. Là des peintures murales et sur bois, appartenant soit à l'époque de la Renaissance, soit à celle du duc de Vendôme, intéressants débris qui ont grandement aidé M. Faivre-Duffer pour la restitution des décorations primitives.

Avant de quitter ce glorieux sanctuaire, mentionnons enfin et les verrières des fenêtres aux armes de François Ier et le très-curieux vitrail, d'origine suisse, où dans un dessin caricatural l'artiste facétieux nous montre les deux figures debout de Diane et d'Henri II ; ce dernier, ici nouvel Actéon, avançant galamment vers sa mie sa tête de cerf surmontée d'une immense ramure.

Nous voici de nouveau dans le grand Vestibule. Sans plus nous y arrêter, gravissons l'escalier et montons au premier étage. Trois pièces l'occupent à peu près tout entier à elles seules : la chambre à coucher des propriétaires d'un côté, de l'autre la chambre d'honneur ou de l'Évêque, et, entre les deux, la grande Galerie des Fêtes. En ces lieux tout était véritablement à créer, quand M. F. Moreau prit possession du château. Non-seulement il ne restait plus trace de la décoration des appartements, mais c'était même en face de murailles dénudées, de planchers à jour, que l'artiste chargé de la restauration allait se trouver placé. Le crayon et le pinceau de M. Faivre-Duffer ont triomphé des difficultés et partout fait merveille.

De la Chambre à coucher, nous mentionnerons seulement l'élégante simplicité avec son haut lambris de chêne et son plafond à poutrelles dont les intervalles sont remplis par des culs-de-lampe saillants, alternant avec les trois croissants de Diane entrelacés. Cela dit, pénétrons dans l'oratoire qui s'ouvre directement de la chambre dans une des tourelles en saillie sur le côté du château faisant face au parc. Les murs et la coupole en voussure de ce délicieux réduit intime ont été rétablis dans leur état primitif, grâce aux renseignements empruntés par le peintre à de rares fragments épargnés par le temps. Une frise allégorique traduit, sous les traits personnifiés de la Méditation et de la Prière, cette pensée de saint Augustin : « Et reverberasti infir-



LE CORTÈGE DE DIANE.

Peinture décorative, par M. Faivre-Duffer.

mitatem aspectûs mei radians in me et contremui amore et horrore[1]; » tandis que du plafond descend tout un ingénieux entrelacs d'arabesques et de rinceaux rappelant les élégantes compositions de Frans Floris, qui vient se relier, et, pour ainsi dire, se confondre avec la délicate ornementation de la frise. Ce petit chef-d'œuvre de peinture décorative est vraiment plus qu'une restitution, puisque le peintre a dû là, tout à la fois, et reproduire et créer, et l'on ne sait ce qu'il faut louer davantage de sa scrupuleuse observance de la donnée primitive ou de l'excessive habileté avec laquelle il est parvenu à suppléer aux lacunes du modèle.

Mais j'ai hâte d'introduire avec moi le lecteur dans la Salle des Fêtes, dont Lemarquant, un des officiers de la maison du duc de Penthièvre, vers 1775, nous a laissé une très-intéressante description. Cette vaste pièce de soixante pieds de long sur trente de large, éclairée par cinq croisées à l'ouest et deux à l'est, avait, dans le détail comme dans l'ensemble de sa décoration, perdu déjà tout caractère de l'époque de la Renaissance. Le duc avait enlevé et les tapisseries, et les boiseries sculptées, et les peintures inspirées par Philibert Delorme à cette pléiade de grands artistes en tous genres qui concouraient, sous ses ordres, à l'ornementation du château. La décoration nouvelle, dont l'unique but semblait la glorification de la personne même du duc, était tout entière consacrée à retracer les exploits guerriers du fastueux prince, nouveau propriétaire d'Anet. C'est ainsi qu'au centre de la galerie trônait le portrait équestre du duc, représenté à la bataille de Villa-Viciosa, tandis qu'à droite et à gauche deux autres toiles étaient consacrées à des épisodes du siége de Barcelone et du combat de Cassano, où, comme disent les historiographes militaires, « le noble duc avait su faire son devoir. »

Pas plus que l'œuvre de Diane cependant, celle du duc de Vendôme ne devait résister aux ravages du temps : peintures, boiseries, tout, jusqu'aux parquets et aux solives des plafonds, avait disparu à la suite des événements de la Révolution.

M. F. Moreau avait donc à choisir entre les deux grands siècles celui qui lui paraîtrait offrir un champ plus facile à la restauration qu'il allait entreprendre. Il s'est décidé pour un terme moyen. Sensiblement attiré par le charme communicatif de cet art merveilleux du XVIe siècle, il a tenu à conserver à l'ensemble de la pièce le caractère de décoration propre à la Renaissance française, en même temps qu'il faisait une place au souvenir des Vendôme et des Penthièvre.

Les portes, de noyer massif, reproduisent dans le profil des moulures et le couronnement des frontons ces portes célèbres de l'orangerie du château, gravées dans l'ouvrage de Philibert Delorme, avec cette différence cependant que M. F. Moreau a fait encastrer ici d'anciennes portes, sculptées sur leurs deux faces et provenant du château d'Écouen. Dans les panneaux extérieurs brillent les figures allégoriques des quatre Saisons, tandis que sur ceux de l'intérieur se détachent, encore revêtues de leur dorure primitive, les figures en pied de Jupiter et de Junon, de Diane et de Mercure. Aux extrémités de la galerie, des cheminées monumentales en pierre s'élèvent jusqu'au plafond : elles ont été habilement construites avec des motifs d'architecture empruntés au grand portail du château, auxquels viennent s'ajouter très-heureusement les copies des belles cariatides de Jean Goujon, dans le style de la fontaine des Innocents, retrouvées à Anet, en 1846, par M. de Caraman, et données par lui au Louvre; au centre du bandeau, une plaque d'émail en grisaille, exécutée par M. Meyer

1. Saint Augustin, *Confessions*, Livre VII, chap. X.

de Sèvres, nous montre dans l'une des cheminées le château tel qu'il existait au temps de Diane de Poitiers, et dans l'autre son état actuel.

Le programme donné par M. F. Moreau à M. Faivre-Duffer consistait à retracer, dans la décoration de cette immense salle, l'historique du château par ses propriétaires. Commençant donc par le plafond, l'artiste y a peint dans de larges compartiments de forme hexagonale les armoiries des divers possesseurs, avec celles des familles illustres auxquelles ils s'étaient alliés. Au centre de la pièce, il a placé ensuite la figure allégorique de Diane. Mais, désireux de rompre avec la tradition qui, jusqu'alors, avait toujours représenté la duchesse de Valentinois dans le simple appareil d'une déesse dont aucun voile ne vient cacher les charmes, et tout en lui conservant cette gracieuse coiffure historique que les monuments de la statuaire, de la numismatique et de la peinture ont reproduite à l'envi, il a drapé Diane dans les plis nobles et harmonieux d'une tunique fermée sur la poitrine par une agrafe et s'ouvrant par le bas pour laisser voir l'une des jambes de son pur modèle : d'une main Diane caresse son cerf légendaire, de l'autre elle s'appuie sur un arc; à ses pieds un Amour accroupi, ingénieux symbole de sa toute-puissance, lève vers elle des yeux timides, tandis que le groupe de sa meute fidèle témoigne de ses goûts de chasseresse.

Dans le panneau de gauche, une copie agrandie du célèbre tableau anonyme qui se trouve au château d'Azay-le-Rideau nous montre le roi Henri II à cheval à la porte du Louvre. La gracieuse condescendance de M. le marquis de Biencourt a permis à M. Duffer d'exécuter un véritable fac-simile de cette toile contemporaine du XVIe siècle, où les détails du costume, ceux du harnachement du cheval, aussi bien que la figure du roi, sont d'un intérêt historique si puissant.

Le panneau de droite, composition toute personnelle de M. Faivre-Duffer, retrace cet épisode de la vie du duc de Vendôme qui figurait à la même place du vivant du prince. Il est représenté à cheval à la bataille de Villa-Viciosa, montant un de ces robustes coursiers, à la large encolure, à la croupe rebondie, qu'affectionnait le pinceau de Van der Meulen, et que la tradition dit avoir *détaché* d'une charrue d'Anet. La main, étendue dans l'attitude du commandement, semble montrer à ses troupes le chemin de la victoire qu'elles ont glorieusement parcouru avec lui. De larges bordures allégoriques, s'enlevant sur un fond bleu foncé, et dans lesquelles se détachent les figures de gracieux petits génies et celles de muses à l'attitude élégante, entourent et relient ces trois grandes compositions savamment traitées. Peintes à la cire, comme tout le reste de la décoration de la pièce, elles ont le ton mat de la fresque qui les met à l'abri des ombres et du chatoiement de la lumière de face, et leur donne un calme magistral qui en double le très-saisissant effet.

Les pieds-droits entre les fenêtres sont occupés par de grandes figures debout, appuyées sur un motif d'architecture et symbolisant les Saisons.

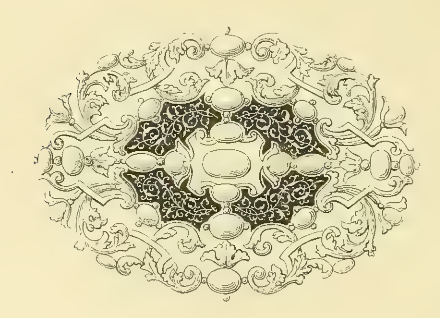
Au-dessus des portes qui donnent accès dans la galerie, M. Faivre-Duffer a peint quatre sujets empruntés à l'ouvrage rare et curieux de Gabriel Simeoni, l'artiste italien qui a, vers le milieu du XVIe siècle, décrit son voyage à Anet et la décoration intérieure du château. Chacune de ces compositions, traitées en camaïeu sur fond d'or, est placée dans un cadre que soutiennent des figures de jeunes garçons, grandeur nature, assises au milieu d'un savant enlacement d'ornements décoratifs et de branches de chêne et de laurier : des devises latines et italiennes, inscrites dans un cartouche central, donnent l'explication des sujets : ici la métamorphose d'Actéon; là, la nymphe d'Anet changée en fontaine; en face, la victoire de Diane sur l'Amour, puis le cortége

triomphal de la déesse. Le peintre a placé enfin, au milieu du coffre saillant des cheminées, le portrait du duc César de Vendôme et celui du duc de Penthièvre.

En quittant cette salle, où le pinceau de M. Duffer a si bien rempli le programme qui lui avait été tracé par M. F. Moreau, le visiteur n'aura garde d'oublier la Chambre d'honneur, dont nous lui recommandons encore la décoration originale et cependant très-harmonieuse, malgré l'étrangeté du premier aspect : un haut lambris d'un noir corbeau avec des panneaux vert et or sur fond gris, retraçant les attributs emblématiques de Diane, reliés par de fines arabesques.

Et maintenant, puisqu'à défaut d'une haute compétence artistique que je ne pouvais invoquer ici, j'ai dû me borner au rôle d'un simple cicérone, il ne me reste plus qu'à recommander au futur visiteur d'Anet de laisser, comme tant d'autres, sa carte de visite manuscrite sur le livre d'or du château, ouvert à tous dans le grand vestibule. Touristes, hommes politiques en villégiature, artistes, tous ceux qui vous ont précédés ont tenu à donner au châtelain cette marque de souvenir. D'avance je crois, du reste, pouvoir rassurer la modestie de chacun : à côté des plus grands noms de France et..... de Navarre, après des remercîments brillamment tournés en prose académique ou en alexandrins galants, vous y trouverez la signature d'un jovial Jean Pitou de quelque 101e de ligne, celle d'une jeune mariée à son premier jour de noce, et enfin, faut-il le dire pour vous décider tout à fait, l'autographe de votre serviteur, que l'illustre Charavay n'a cependant jamais vendu bien cher, et qu'au mois d'août dernier, devant la gracieuse insistance de M. F. Moreau, je n'ai pu me refuser d'y tracer.

ADOLPHE DE LA TOURNELLE.



LE BARON DE VICK



'EST au baron Henri de Vick, ambassadeur de l'archiduc Albert et de l'archiduchesse Isabelle, que nous devons la belle série de tableaux que Rubens a exécutée pour Marie de Médicis. La reine mère, s'étant réconciliée avec son fils Louis XIII, résolut de faire décorer le palais du Luxembourg, qu'elle avait fait bâtir. Ce palais renfermait une grande galerie, et Marie de Médicis désirait y voir retracés les principaux événements de sa vie. On hésitait sur le choix de l'artiste auquel on pourrait confier cet immense travail, quand le baron de Vick proposa son illustre compatriote, qui fut appelé à Paris.

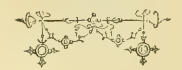
Rubens, voulant témoigner sa reconnaissance au baron de Vick, lui donna un tableau représentant la Vierge et l'Enfant Jésus, et fit en outre son portrait ainsi que celui de sa femme. « Ces deux portraits, dit M. Villot, se trouvaient en 1871 chez M. Van den Branden, conseiller de la Chambre des comptes à Bruxelles; ils passèrent ensuite en Angleterre, et firent partie, vers 1790, du cabinet du colonel Stuart, dans la suite, lord Stuart, qui hérita de la plus grande partie des tableaux de lord Bute. Après la mort de lady Stuart, on vendit les tableaux et les deux portraits furent séparés. M. Nieuwenhuys acheta celui du baron et le revendit au roi des Pays-Bas. »

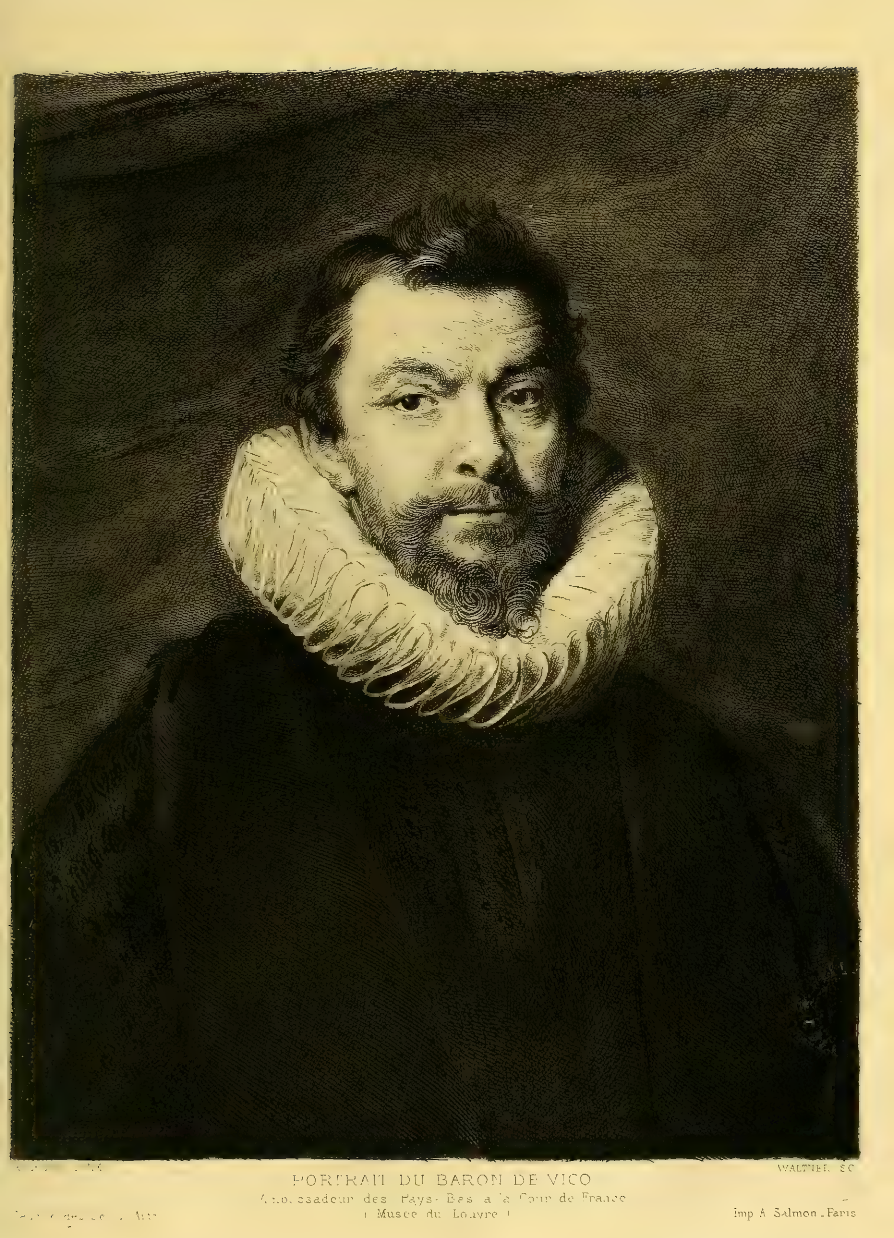
Le superbe portrait du baron de Vick a été acquis par le Louvre pour la somme de 7,025 florins (15,934 francs) à la vente du roi de Hollande, Guillaume II, faite à La Haye en août 1850. C'était pour notre musée une acquisition doublement intéressante, puisque outre la valeur intrin-

sèque du portrait, un des plus beaux que Rubens ait peints, il se rattache en quelque sorte à l'histoire des tableaux exécutés pour la galerie du Luxembourg et qui sont maintenant au Louvre. On sait que le grand maître s'est fait aider dans cet immense travail par ses élèves, dont plusieurs étaient eux-mêmes des maîtres.

C'est à Anvers, dans l'atelier de Rubens, que les vingt et un grands tableaux du Louvre ont été exécutés. Les esquisses en grisaille, qui furent peintes à Paris, sous les yeux de Marie de Médicis, présentent quelques variantes avec nos peintures. Le musée de Munich possède dix-huit de ces esquisses, mais l'une d'elles, représentant la reine reléguée au château de Blois, n'a pas été exécutée. La galerie du palais du Luxembourg où se trouvaient les peintures de Rubens était attenante à la chambre de la reine; elle n'existe plus aujourd'hui, et c'est là que se trouve maintenant le grand escalier d'honneur. Une autre galerie parallèle à la première devait contenir une nouvelle série de peintures où aurait été représentée l'histoire de Henri IV. Rubens fut naturellement chargé de ce nouveau travail : cependant il paraît qu'il y eut certaines intrigues pour le lui ravir et le donner au peintre italien Josepin, que protégeait le cardinal de Richelieu. Quoi qu'il en soit les tableaux ne furent pas exécutés; mais le travail a été commencé par Rubens : deux superbes toiles ébauchées, représentant l'une le *Triomphe du roi*, l'autre la *Bataille d'Ivry*, se voient à la galerie de Florence. Une esquisse, où le roi agite une branche de laurier et emmène Marie de Médicis sous les auspices de l'Hyménée, et une figure de la France, sous les traits de Marie de Médicis, paraissent se rattacher à la même série. Les causes qui firent échouer le second projet sont assez confuses, mais le nom du baron de Vick, cause première du voyage de Rubens en France, appartient de droit à l'histoire de l'art, et l'admirable portrait si bien gravé par M. Waltner est pour nous un souvenir historique en même temps qu'un chef-d'œuvre.

***





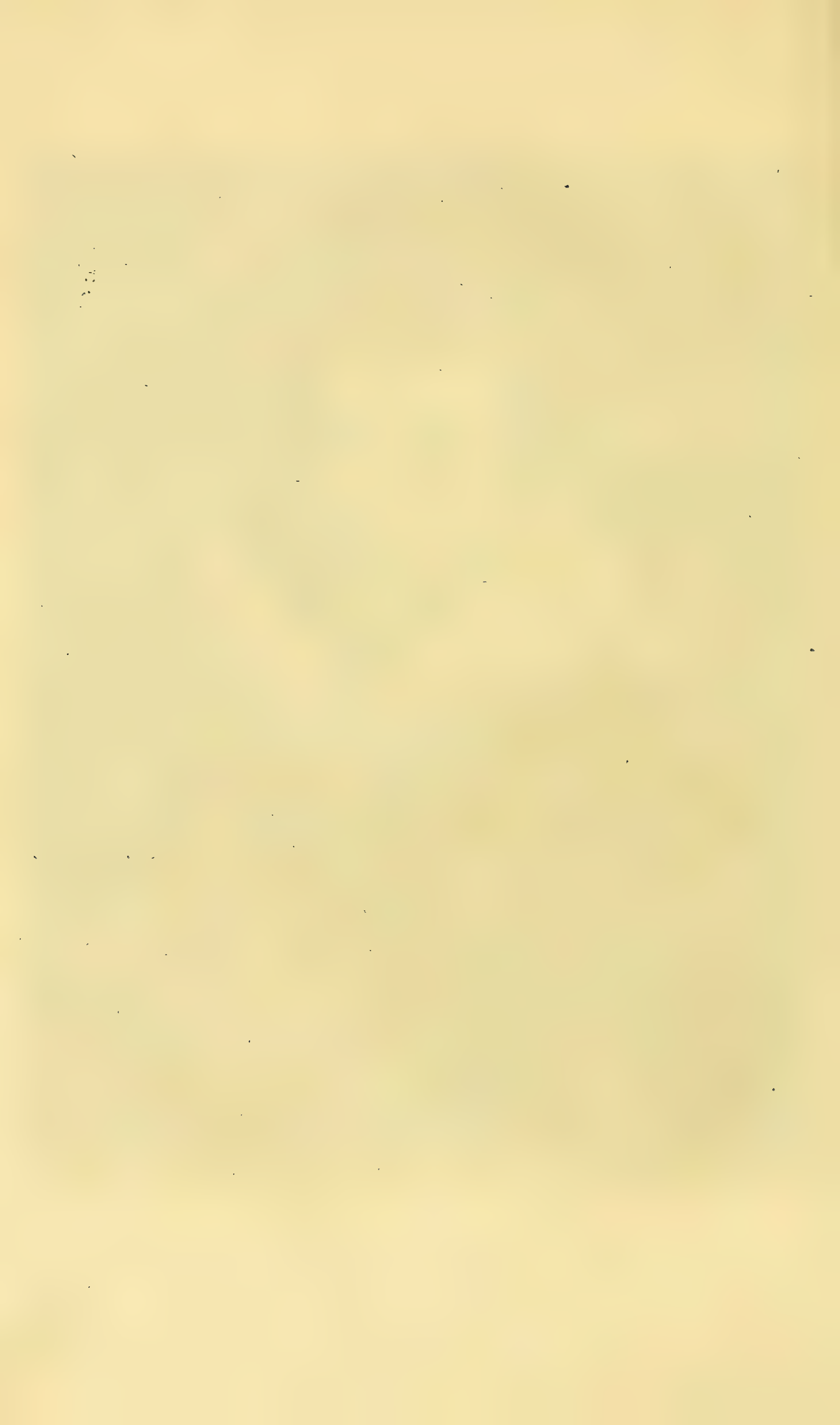
WALTNER SC

PORTRAIT DU BARON DE VICO

Ambassadeur des Pays-Bas à la Cour de France

(Musée du Louvre)

Imp A Salmon _ Paris



MURILLO ET SES ÉLÈVES



L'Art chrétien, ou plutôt l'art orthodoxe et dévot, a peut-être trouvé en Murillo son expression la plus pénétrante et la plus sincère, en même temps que la plus en harmonie avec ces tendances de mysticité quelque peu maladive qui semblent s'être emparées du catholicisme moderne. Les langueurs, les ravissements, les Vierges d'une beauté si humaine, les divins Enfants d'une grâce et d'une réalité si charnelles, les saints pâmés en des adorations qui rappellent les plus nobles ivresses amoureuses, toutes ces créations troublantes et étranges où s'est particulièrement complu le génie de Murillo s'accordent en effet intimement avec les aspirations d'une dévotion qui ne se croit récompensée que si elle a pu s'exalter dans ses pratiques jusqu'à nous ne savons quelles extatiques voluptés.

Pour les congrégations, pour les femmes, pour toutes les âmes tendres et ardentes, Murillo est et restera le plus séduisant des peintres. Raphaël lui-même, le divin Raphaël, avec ses colorations pâlissantes et atténuées, avec ses attitudes cherchées et sculpturales, ses lignes savantes, son esthétique froidement idéale, froidement sublime, ne parlera jamais aux sens comme parle cet Espagnol, au coloris chaud et frémissant, aux formes sensuelles et intensivement vivantes, qui ne

craint pas de poursuivre l'exécution de sa pensée jusqu'à rendre le tressaillement intérieur, jusqu'à traduire la sensation la plus délicatement raffinée.

Que nous voilà déjà loin de cette foi ascétique et rude, toujours hautaine et menaçante, qu'ont exprimée dans leurs ouvrages les Joanès, les Vargas, les Moralès, les Greco, et tant d'autres peintres jusqu'à Pacheco et jusqu'au farouche Herrera le Vieux, qui remplissent le XVIe siècle ou commencent le XVIIe : c'est qu'une évolution profonde dans les pratiques dévotes vient justement de s'accomplir. Sainte Thérèse de Jésus, le Molinisme et les Pères Jésuites ont déjà conquis et transformé l'Espagne religieuse. Philippe IV, trois mois avant la naissance de Murillo, a placé solennellement ses royaumes sous l'invocation d'un nouveau mystère : *la Conception sans péché.* Autre signe du temps, Doña Teresa de Cepeda y Ahumada, canonisée depuis trois ans sous le nom de sainte Thérèse de Jésus, dispute à saint Jacques de Compostelle, *Santiago matamoros!* l'honneur du patronat céleste de toutes les Espagnes [1]. L'ère des adorations du *Sacré-Cœur* et des *Immaculées Conceptions* commence : Murillo vient au monde; il sera, par excellence, le peintre de la « dévotion aisée. »

Passée presque tout entière à l'ombre des cloîtres et des églises de Séville et tout entière employée à peindre, la vie de Murillo n'offre point de particularités romanesques. Elle fut simple et grave comme son caractère, aimable et candide comme son talent.

C'est dans une petite maison de la calle de las Tiendas, louée par son père, pour la durée de deux vies, aux moines du couvent de San Pablo, que naquit, très-probablement le 31 décembre 1617, Bartolome Esteban Murillo : en tout cas, il fut baptisé le lendemain, 1er janvier 1618; l'acte en subsiste sur les registres de la paroisse de la Magdalena. Son père, un artisan, y est nommé Gaspar Esteban, véritable nom patronymique de la famille; sa mère s'appelle Maria Perez. Comment prit-il le nom de Murillo? Une de ses aïeules paternelles le portait, sa propre tante s'appelait Anna Murillo, et lui-même, dans plusieurs actes authentiques, passés à diverses époques de sa vie, nomme souvent sa mère Maria Murillo, ou

1. Cette singulière question du *Compatronato* souleva de grosses querelles, à la fois religieuses et littéraires, auxquelles prirent part nombre de théologiens et de beaux esprits : Quevedo, notamment, écrivit un *Memorial*, où il prit chaleureusement la défense de saint Jacques, menacé ou amoindri dans sa légitime possession d'état. Exaspéré par les réponses de ses adversaires, Quevedo finit par les défier tous en champ clos. Pacheco, un manuscrit de sa main resté inédit en fait preuve, s'était rangé du côté de sainte Thérèse.

Morillo indifféremment. L'enfance de Murillo s'écoula dans la maison de la calle de las Tiendas. A dix ans, il était orphelin et placé sous la tutelle de Juan Antonio Lagarès, chirurgien de son office et mari de sa tante.

Il ne paraît pas que ce tuteur ait entravé en rien la vocation de l'enfant que la tradition, toujours en pareil cas un peu suspecte, représente comme se trahissant dès cette époque par une véritable rage de croquis. De très-bonne heure Murillo entrait à l'atelier de Juan del Castillo pour y apprendre les premiers rudiments de l'art. Castillo avait alors pour élèves Alonso Cano, Pedro de Medina Valbuena, Andres de Medina et encore Pedro de Moya; tous ont marqué, quoique à un degré inégal, dans l'histoire de l'école. Castillo imposait à ses élèves de solides études; Murillo dessina et peignit beaucoup d'après le modèle; il brossa aussi des *sargas*, sortes de toiles écrues, préparées pour recevoir de vastes compositions décoratives exécutées à l'aide d'un mélange de couleurs broyées à l'eau et de colle, procédé qui exige une pratique habile, un dessin rapide et sûr. A Séville, c'était du reste une tradition chez les maîtres d'astreindre longtemps leurs élèves à la peinture de ces *sargas* : c'est sans doute à cet enseignement que Murillo a dû cette facilité, cette aisance incomparable à tout peindre qui sont le secret de sa fécondité.

En l'année 1640, quand le disciple comptait à peine vingt-deux ans, Castillo quittait Séville pour aller demeurer à Cadix : Murillo, abandonné à sa propre direction, n'eut d'autre ressource que de travailler pour les acheteurs de la *feria*. Séville était encore à cette époque le grand centre commercial où venaient s'approvisionner les trafiquants avec les possessions nouvelles de l'Espagne dans les Amériques. La *feria* et les expositions en plein air sur les degrés de la cathédrale permettaient aux artistes pauvres ou peu renommés de vendre pour ces contrées lointaines les produits plus ou moins hâtifs de leurs pinceaux; de toute nécessité, il fallait plaire au goût du *pacotilleur*, faire prestement, remanier quelquefois à fond et, au besoin, séance tenante. C'était là une rude et dangereuse besogne, et Murillo, avec ses aptitudes naturelles et sa grande habileté de main, y eût certainement enfoui son jeune talent si le retour à Séville de son camarade d'atelier, Pedro de Moya, qui revenait d'Angleterre et des Flandres, où il avait été admis comme élève par Van Dyck, ne fût venu lui inspirer une résolution salutaire. Moya communiqua à Murillo ses études et ses copies d'après Van Dyck et Rubens. Indécis jusqu'ici sur un parti à prendre, Murillo n'hésite plus. Sa pauvreté seule lui est un obstacle à ce que, comme son condisciple, il aille par delà les mers, en Italie, en Angleterre, ou dans les Flandres, étudier chez eux

ces maîtres qui le ravissent et qu'il veut imiter : son énergie lui créera des ressources. Il achète une pièce de toile, l'imprime, la coupe en morceaux, les couvre de sujets variés, aussitôt offerts aux armateurs des Indes, et avec l'argent qu'il en tire, il quitte Séville et se rend à Madrid. Là devait se borner son voyage. Velazquez, depuis vingt ans déjà en possession de la brillante fortune que lui avait si rapidement méritée son prestigieux talent, accueillit à merveille son jeune compatriote; il lui offrit sa maison, lui donna des conseils et le mit tout de suite à même d'étudier les merveilleux ouvrages que renfermaient l'Alcazar, le Buen Retiro et l'Escurial. Pendant près de trois ans, Murillo ne fit que peindre d'après les maîtres qui avaient ses préférences. Tour à tour il copia Titien, Rubens, Ribera et surtout Van Dyck et Velazquez. C'est de ce labeur fécond, énergiquement entrepris et vaillamment soutenu, que surgira son propre génie : avant l'époque de son voyage à Madrid, l'élève de Castillo ne possède véritablement ni originalité ni caractère; désormais, et l'on peut suivre cette curieuse transformation pas à pas à travers une période de près de dix ans, il se dégagera des admirations qui l'ont conquis et comme subjugué, pour se produire enfin dans son incontestable et puissante individualité. Murillo revint à Séville en 1645, peu après la chute du pouvoir du comte-duc d'Olivarès. Un moment Velazquez avait paru craindre que Philippe IV ne lui retirât ses bonnes grâces; sincèrement attaché au comte-duc et ne cachant pas sa douleur, le grand artiste pouvait être atteint par la disgrâce du puissant ministre. Murillo trembla pour son protecteur. Heureusement, Philippe IV eut le bon esprit de pardonner à l'artiste ce qu'il n'eût peut-être pas toléré du courtisan; mais Murillo, âme simple, toute vouée à l'amour du travail et aux seules ambitions de son art, n'eut plus un instant le désir de séjourner à Madrid. Séville, son délicieux climat, ses parents, ses amis, tous les chers souvenirs de sa jeunesse le sollicitaient impérieusement; pour se retrouver dans ce séduisant milieu, l'humble et doux Murillo dut, ce semble, dire un facile adieu aux grandeurs de la cour.

Plus tard, après la mort de Velazquez et de Philippe IV, quand Murillo fut nommé par Charles II *pintor de camara* et sollicité par le Roi de venir s'établir à Madrid, se souvint-il encore des douloureuses angoisses qui avaient autrefois assailli Velazquez? Toujours est-il que les plus vives instances du monarque ne purent le décider à quitter Séville.

Un travail considérable, son premier en même temps, marque le retour de Murillo dans sa ville natale. Les religieux franciscains lui



LA MORT DE SAINTE CLAIRE, TABLEAU DE MURILLO.

avaient confié, non cependant sans quelque hésitation, la décoration de leur petit cloître. En 1646, l'artiste terminait le onzième tableau de cette décoration, dont trois morceaux sont plus particulièrement célèbres : la *Cuisine des Anges*, de notre musée du Louvre; la *Mort de sainte Claire*, qui a passé par les galeries Aguado et Salamanca; et le *San Diego avec les pauvres*, que conserve l'académie de San Fernando, à Madrid.

Ainsi que l'a écrit Cean Bermudez, et comme tant d'autres critiques l'ont répété à sa suite, Murillo a-t-il voulu, dans ces trois ouvrages, montrer qu'il pouvait à son gré imiter chacun des maîtres si amoureusement étudiés par lui à Madrid? la *Sainte Claire* rappelle-t-elle donc Van Dyck, le *San Diego*, Velazquez, et la *Cuisine des Anges*, Ribera? C'est là une assertion que l'étude attentive de ces trois tableaux rend difficilement acceptable, au moins dans sa forme absolue. Sans doute, la *Cuisine des Anges*, traitée dans un parti pris de clair-obscur, où les noirs dominent dans les ombres et fournissent de faciles oppositions aux parties lumineuses, peut rappeler l'artifice familier à Ribera : ce n'est pas là une preuve suffisante pour établir une assimilation voulue, intentionnelle. D'ailleurs, dans ce tableau, comme dans la *Sainte Claire*, comme dans le *San Diego*, il y a certainement quelque chose de tous les maîtres; Murillo tâtonne et se cherche au milieu de souvenirs trop vivaces; il mêle confusément la grâce de Van Dyck aux rudesses de Ribera, l'éclat des teintes de Rubens aux gris discrets de Velazquez : c'est une fusion de styles, de manières, mais ce n'est pas encore son style, sa manière propre. Au surplus, ces trois morceaux sont faibles, Murillo les a composés gauchement et mal pondérés comme groupes; il y a au moins deux tableaux dans la *Cuisine des Anges;* et, dans la *Sainte Claire*, aussi bien que dans le *San Diego*, l'artiste a donné une importance et une valeur trop égales à tous ses personnages; or, là où manquent les sacrifices, il ne saurait y avoir d'unité. Le coloris compris par larges surfaces, principalement dans les draperies, est plat partout; le clair-obscur manque de profondeur; enfin, les ombres, encore insuffisamment dégradées, font trou dans la toile, en enlevant toute justesse aux plans. Mais, à côté de ces imperfections si saillantes, il est des qualités qui se font déjà puissamment jour. On sent la présence d'un maître qu'il n'est plus possible de méconnaître.

Dans ces premières productions, les chairs, les nus, les physionomies s'empreignent de cette réalité naïve et vraie et de cette grâce aisée, désinvolte, que Murillo saura toujours si bien communiquer à ses figures. Rien de plus frais, de plus aimable que ses anges, cuisiniers divins, qui font reluire les bassins de cuivre, ravivent les fourneaux,



LA CUISINE DES ANGES, PAR MURILLO. (Musée du Louvre.)

pilent l'ail ou apportent dans des couffes de sparterie des légumes et des victuailles. Elles sont peintes d'une touche à la fois si moelleuse et si aisée, ces charmantes créations du jeune maître, qu'en vérité elles nous apparaissent non comme le résultat d'un effort, d'un travail, mais plutôt comme une naturelle caresse, quelque chose comme un frais sourire de ce talent enchanteur.

A Séville, l'émotion fut grande après que Murillo eut achevé ces premiers ouvrages. Ils lui donnèrent d'ardents admirateurs et les commandes arrivèrent de toutes parts. Avec la réputation vint l'aisance; Murillo put songer à se marier. Il épousa, en 1648, doña Beatrix de Cabrera y Sotomayor, de la ville de Pilas. Cette union, résultat de convenances réciproques chez les deux époux, fut heureuse. Un premier enfant, Gaspar Esteban, leur naquit en 1661. Avec deux autres, une fille et un garçon, Francisca et Gabriel, nés à quelques années de distance, ce fut là toute la postérité du maître. Particularité notable, les deux fils, après que l'aîné se fut essayé un temps à la peinture, entrèrent dans les ordres, et la fille prit l'habit en 1675, au couvent de la Mère de Dieu, de Séville. Évidemment l'intérieur de l'artiste dut être des plus pieux.

L'année 1652 marque un nouveau progrès dans le talent de Murillo; il achève pour le grand cloître des Franciscains une *Conception avec un religieux écrivant sur ce mystère.* Ce tableau, donné au couvent par la confrérie de la *Vera Cruz,* lui fut payé 2,500 réaux, somme déjà très-respectable pour l'époque. En poursuivant l'ordre chronologique, nous arrivons aux commandes de D. Juan Federigui, archidiacre de Carmona, qui offre, en 1655, au chapitre de la cathédrale, *des ouvrages du meilleur peintre qu'il y eût alors à Séville*, pour employer les termes mêmes de l'acte notarié de cette donation. Ces ouvrages, acceptés avec empressement par le chapitre, étaient le *Saint Isidore* et le *Saint Léandre,* représentés assis, plus grands que nature, couverts d'habits pontificaux, et qui sont encore placés dans la sacristie de la cathédrale[1]. Cean Bermudez constate que le *Saint Léandre* est le portrait du licencié Alonzo de Herrera, *apuntador* du chœur, et *Saint Isidore,* celui du licencié Juan Lopez Talavan. L'un et l'autre sont des morceaux de premier ordre.

C'est de l'année suivante, c'est-à-dire de 1656, que date le fameux

1. Ces deux tableaux sont reproduits dans la magnifique collection photographique éditée par M. J. Laurent : tous les chefs-d'œuvre, tous les ouvrages importants ou simplement intéressants à un point de vue quelconque pour l'étude de l'École espagnole figurent dans cette précieuse collection.

Saint Antoine de Padoue, de la chapelle du Baptistère de la cathédrale de Séville. Nous abordons une nouvelle période, et celle-là est incontestablement magistrale; mais, avant d'analyser toutes les belles pages qui vont maintenant, comme autant de triomphes, illustrer chacune des années de la vie de Murillo, résumons son œuvre antérieure.



LA MARCHANDE DE FRUITS, PAR MURILLO.

(Musée de Saint-Pétersbourg.)

Que, jusqu'à cette année 1656, Murillo ait déjà beaucoup produit, cela ne peut faire doute et, sans grandes recherches, nous pourrions énumérer une cinquantaine d'ouvrages antérieurs à cette date figurant aujourd'hui dans les grandes collections, soit publiques, soit particulières. A cette première époque, en effet, celle que nous appellerions volontiers la période d'amalgame et de tâtonnement, où l'artiste cherche à dégager

son *moi*, progressant chaque jour et affirmant chaque jour davantage son étonnante faculté à s'assimiler, jusqu'à les faire absolument siennes, les qualités les plus opposées des maîtres qu'il s'est proposés pour modèles, appartiennent la *Vierge au Chapelet*, du Louvre; l'*Extase de saint François*, de l'académie de San Fernando; les *Brigands arrêtant un religieux* et l'*Apothéose de saint Philippe*, de l'ancienne galerie Soult; enfin, l'*Adoration des bergers* et la *Sainte Famille à l'Oiseau*, du musée de Madrid. Mais bornons-nous à ces quelques productions vraiment typiques, auxquelles il convient cependant d'ajouter tous ces sujets, d'un naturalisme parfois un peu trivial, que caractérisent suffisamment le *Pouilleux* du Louvre, la *Galicienne à la monnaie* du musée de Madrid, et encore tous ces joyeux *muchachos*, à la mine éveillée et friponne, dont on rencontre d'assez beaux exemplaires à l'Ermitage, à Dulwich-College, à Dresde et à Munich.

Il va sans dire que nous rejetons bien loin la division, aussi arbitraire que fausse, sous laquelle les biographes de Murillo ont essayé de classifier ses transitions : les styles *froid*, *tempéré* ou *chaud*, et enfin *vaporeux*, sont nés de l'imagination de ces critiques. Au fond, Murillo n'a qu'un style. A-t-il même deux manières, comme tant d'auteurs le disent sans hésiter? De ceci que, pour certaines compositions d'un ordre plus élevé, pour ses apparitions, ses extases, ses Vierges glorieuses, Murillo, entr'ouvrant hardiment les cieux, illumine ses toiles de cette éblouissante lumière, pareille à de la poussière de soleil, qu'aucun autre, avant et après lui, n'a jamais rendue avec autant d'éclat, de splendeur et d'harmonie, s'ensuit-il que ce parti pris, inspiré par ce qu'on pourrait appeler une convenance locale, constitue et doive être qualifié nécessairement une manière? Mais, d'ailleurs, à quoi bon ces qualifications aussi inutiles que quintessenciées, alors qu'il n'est plus permis d'ignorer que ces prétendues manières sont simultanément employées par l'artiste, virtuose habile qui se joue des difficultés et veut, avant tout, faire briller sous toutes ses faces les attrayantes diversités de sa prestigieuse exécution.

PAUL LEFORT.

(*La suite prochainement.*)



EXPOSITION DE L'UNION CENTRALE

HISTOIRE DU COSTUME

SALLES ORIENTALES



'HISTOIRE du costume en Orient est presque une revue rétrospective; si, pour quelques peuples, on peut encore retrouver la trace des anciens usages et des anciennes mœurs, il en est beaucoup d'autres sur lesquels a passé le niveau de la civilisation, et qui n'offrent plus aux regards que cette uniformité dans le laid, caractère des modes occidentales.

Rien n'est donc à négliger dans une exposition du genre de celle des Champs-Élysées, puisqu'elle réunit à des témoignages anciens et précieux, même pour la contrée dont elles manifestent la transformation, des choses actuelles qui, dans un avenir prochain, seront oubliées dans chacun des centres qui nous les envoient.

Voici le peuple chinois, réputé le plus immuable de la terre : on sait que, dès l'origine de son organisation, il fut soumis à des règles somptuaires inscrites dans un code devenu sacré. La préoccupation constante des législateurs a été la conservation de ces règles, et Confucius est le plus célèbre et le plus ardent de ceux qui travaillèrent à élever leur observation à la hauteur d'un devoir social.

Mais Confucius n'avait pu prévoir les vicissitudes de la guerre, les envahissements de la conquête. Deux races se trouvaient en contact sur ce sol étendu jusqu'aux limites du monde oriental : les Chinois habitant l'empire du Milieu, riche et civilisé ; les Tartares, hordes reléguées dans

des terres arides entourées de déserts. Ceux-ci, braves et aventureux comme tous ceux qui n'ont rien à perdre, ne pouvaient voir sans envie des voisins mieux partagés ; de la convoitise à la conquête il n'y avait qu'un pas ; les Mongols du Nord se ruèrent sur la race de Sin, la soumirent et, bientôt éclairés par elle, élevèrent, sous le nom d'Youen, l'empire du Milieu au plus haut degré de la puissance intellectuelle. Corrompus par la fortune, les souverains mongols s'aliénèrent la nation, en sorte que les Ming, de race chinoise, reprirent le pouvoir en employant,



COSTUME ANTIQUE CHINOIS.

Statuette de Confucius en grès de Satzuma.

comme moyen de succès, la restauration des anciennes coutumes. Moins de trois cents ans après, les Ming devaient disparaître à leur tour, vaincus par les Tartares mantchoux, fondateurs de la dynastie actuelle des Tai-Thsing, et qui, au XIIe siècle sous le nom de Kin, avaient un moment disputé aux Soung la puissance souveraine.

Dans ces conflits de races, la force morale concourait avec celle des armes à l'asservissement des peuples ; si les Ming comptaient parmi leurs moyens d'action le retour aux costumes « tels qu'on les portait sous les Thang », les Mantchoux voulurent briser ces vieilles traditions ; le peuple *aux cheveux noirs* dut renoncer au luxe de la coiffure et se raser la tête à l'exemple des Tartares, ne conservant que cette longue queue tombant sous une calotte à bords relevés. Ce ne fut pas sans peine

que les conquérants obtinrent ce changement radical ; un édit qui condamnait à mort ceux qui refuseraient de s'y soumettre fut appliqué rigoureusement à Liao-toung, ville prise de force où plusieurs milliers de Chinois aimèrent mieux perdre la vie que de subir ce qu'ils considéraient comme un déshonneur.

Le temps affaiblit la résistance, et maintenant il n'est aucun Chinois qui ne porte sa longue queue nattée avec la même fierté que s'il s'agissait des cheveux retroussés et du bonnet à ailes. Les autres parties du costume furent aussi modifiées ; mais les fidèles aux anciens rites se consolèrent en s'entourant de figurations sacrées ou de sujets historiques montrant au moins l'image des vêtements abandonnés à regret.

C'est dans ces images que nous puiserons aussi une comparaison du passé au présent ; examinons d'abord les beaux et gigantesques vases de porcelaine appartenant à M. Édouard André : en voici une première paire où des dames élégantes se montrent accompagnées d'un lettré au bonnet de crêpe ailé ; les robes ont cette ampleur majestueuse des anciens siècles ; les manches larges et pendantes peuvent dissimuler les mains qu'il est malséant de laisser voir. Peints sur une belle porcelaine, en émaux purs formant relief et qui dessinent autour du sujet les plus riches arabesques, ces vases, où le rose d'or abonde, annoncent une fabrication du xvie siècle. La seconde paire représente les chasses impériales inventées, dans le principe, pour habituer l'armée aux fatigues de la guerre ; parmi les étendards aux signes sacrés les guerriers et les mandarins s'élancent à la poursuite du tigre, le percent de leur lance ou l'attaquent à coups de flèche et le sabre au poing. On reconnaît ici le costume tartare, c'est-à-dire l'époque des Thsing ; ce sont les toques surmontées du bouton caractéristique, les tuniques courtes à manches serrées, tous les signes, en un mot, de la transformation accomplie au commencement du xviie siècle, et que nous trouvons curieusement reproduite dans de minutieuses peintures exposées autour de la salle. Le costume antique figure, au contraire, dans les grands plats exposés par M. le baron Gustave de Rothschild et M. Mannheim, et les jolies potiches de M. Gauchez, où le fong-hoang apparaît à une jeune impératrice. A la famille verte, empreinte de la livrée des Ming, appartient le plat du xve siècle où se voit le combat des héros et des immortels défendant les frontières orientales de la Chine. Ce sont encore les mêmes costumes que nous retrouvons sur les tentures de satin exposées par MM. Vail et Cie et où sont brodés les immortels entourés de leurs emblèmes, la consécration des enfants impériaux et ces autres scènes de la vie publique, accomplies par de jeunes Chinois, que nous voyons si étendues et si pleines

de mouvement dans la tapisserie de haute lisse tissée de soie et d'or, magnifique spécimen appartenant à M. Gauchez.

Laissons les images et abordons les vêtements mêmes réunis dans les



VASE AVEC FIGURES, A M. ÉD. ANDRÉ.

vitrines; on peut les diviser en deux sections: ceux des dignitaires appartenant aux classes dirigeantes, et ceux dépourvus d'insignes et pouvant convenir aux classes moyennes de la société. Ces derniers n'ont rien de remarquable que leur délicate étoffe de couleur douce brochée en camaïeu de médaillons à fleurs; M. l'amiral Jaurès expose deux robes chamois, relevées de doublures bleu de ciel de la plus charmante harmonie.

Les robes d'apparat sont nombreuses et presque toutes couvertes d'insignes qui pourraient les faire considérer comme impériales. Il n'en est rien : l'empereur de la Chine, les princes de premier et de second rang ont seuls le droit de porter habituellement le dragon à cinq griffes sur leurs vêtements; les princes de troisième et de quatrième rang ont un dragon à quatre griffes, et les officiers inférieurs un mang ou serpent



ROBE IMPÉRIALE.

qu'accompagnent d'autres emblèmes. Mais le souverain, suivant un usage répandu dans tout l'Orient, peut honorer un personnage national ou étranger par le don d'une robe impériale; sous Khang-hy nos missionnaires ont reçu cette faveur et ont dû se parer, dans les cérémonies, de la robe jaune au dragon. Mais il est un moyen de distinguer ces *jou-y*, dons de bon augure, des vrais vêtements impériaux. En observant les beaux spécimens de l'Exposition on remarquera que, outre le dragon, ils sont richement ornés, en or ou en soie, de figures particulières; les *cinq*

couleurs consacrées, correspondant aux éléments, s'y combinent en nuages, en bandes, en images diverses qui, toutes, ont leur signification déterminée et indiquent non-seulement celui qui pouvait les porter, mais les circonstances dans lesquelles il devait les revêtir. « Le jour du



PERSONNAGE CHINOIS EN TUNIQUE COURTE.

sacrifice, dit le Li-ki, l'empereur met l'habit sur lequel sont brodées les images du soleil, de la lune et des étoiles, afin de reproduire dans sa personne une imitation du ciel. » On reconnaîtra donc que la belle robe de l'Union centrale, la plus ancienne de celles exposées, était destinée à l'empereur pour les grands sacrifices, car on y voit le soleil, la lune, la foudre parmi les nuages, ces nombreux emblèmes, en un mot, de la puis-

sance céleste. Il en est de même d'une autre robe appartenant encore à l'Union centrale, où les dragons sont brodés en perles fines.

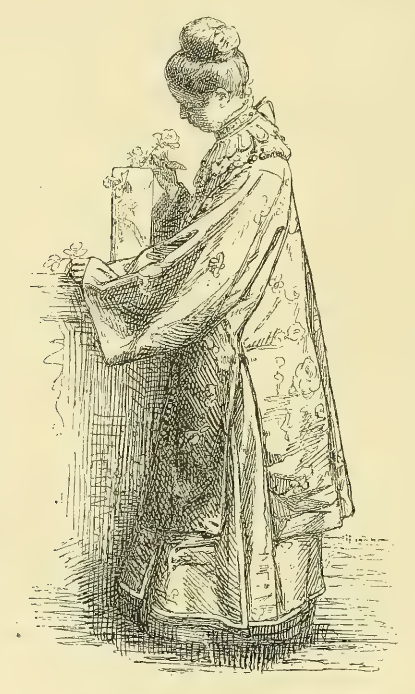
Chercherons-nous les *jou-y?* Voici des robes, l'une en soie orange brochée des insignes impériaux accompagnés de chauves-souris et de caractères en or signifiant : longévité ; l'autre, à M. G. Morin ; elle est en satin brun broché des mêmes signes, puis une troisième en crêpe bleu brodé appartenant à M. l'amiral Jaurès et plus caractérisée encore, puisqu'elle porte en or les mots *fou,* bonheur, *cheou,* longévité, répétés nombre de fois.

Les surtouts, sortes de tuniques courtes fendues sur les côtés et à manches larges, sont presque tous de couleur sombre et peu ornés ; en voici deux à M. l'amiral Jaurès, l'un en soie, l'autre en drap ; leurs bordures blanches brodées tranchent vivement, et les doublures des manches sont aussi en satin blanc brodé de fleurs. Il en est pourtant un significatif exposé par M. Pull fils ; c'est le surtout d'un officier militaire de seconde classe, ce qu'indique la plaque carrée où figure en or le *Su* (lion). Les officiers de première classe ont un *Ki-lin.*

Nous ne pouvons nous arrêter devant les riches étoffes non confectionnées en vêtements qu'apportent MM. Pelez, Delaherche, G. Morin, etc., dont il est facile d'expliquer l'origine. Beaucoup sont en soie jaune, livrée de la dynastie actuelle, et elles attendaient, dans les magasins impériaux envahis par la conquête, le moment d'être employées. Pourtant les amateurs doivent se tenir en garde contre une spéculation chinoise : depuis que la curiosité européenne s'est montrée avide des choses de l'Orient, on a fabriqué des étoffes d'apparence impériale pour l'exportation. La qualité inférieure du tissu, le travail sommaire des broderies, dénoncent la contrefaçon.

Quittons ce qui est officiel et réglé par les rites pour nous occuper de choses purement gracieuses : le vêtement des femmes. On sait quelle est la condition faite par la loi, en Chine, aussi bien à la jeune fille qu'à l'épouse : c'est la réclusion. Dans les hautes classes cette claustration est aggravée par une mutilation barbare : dès l'enfance le pied est soumis à des entraves qui empêchent son développement, l'atrophient et le réduisent à une sorte de moignon qui rend la démarche difficile et embarrassée, en sorte que, le plus souvent, c'est appuyée sur le bras de ses servantes qu'une femme parcourt le jardin dans lequel il lui est permis de respirer l'air pur et de prendre un aperçu de la vie extérieure. Fiancée le plus souvent dès l'enfance par suite de conventions de famille, livrée à un époux qui ne l'a jamais vue avant la cérémonie nuptiale et qui peut, légalement, lui donner plusieurs rivales, elle cherche naturel-

lement à rehausser par la parure les charmes dont elle est douée : la toilette devient pour elle un art ; ses beaux cheveux, entretenus avec soin, groupés avec goût, sont relevés par des aiguilles ou bijoux de tête en or émaillé ou incrusté des plumes azurées du martin-pêcheur (expositions



COSTUME DE FEMME CHINOISE.

de Mme la baronne de Larreinty et de M. Evans). La coiffure distingue déjà la maîtresse de ses suivantes, celles-ci devant diviser leurs cheveux en deux touffes supérieures qui leur ont valu le nom de *têtes cornues ;* quant aux robes, leur choix montre combien le goût est inné dans les races orientales : voyez cette tunique charmante en soie rose brochée dont les bordures diverses dessinent des arabesques ingénieuses ; quelle

harmonie dans le choix des couleurs en contact! comme ces broderies tracées sur la poitrine ressortent doucement sur le blanc entouré de bandes grises chargées de soie et d'or! Mme de l'Espinay, qui a exposé ce costume, a su le choisir parmi les plus élégants. Cette autre tunique en soie lilas

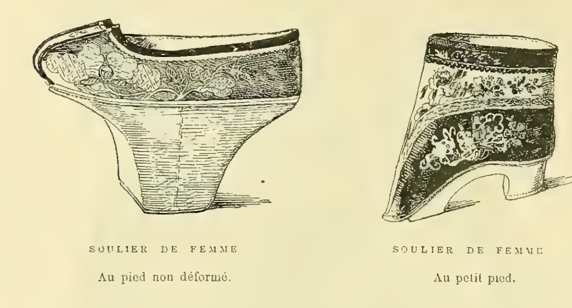


ROBE DE FEMME CHINOISE.

brochée de bleu, avec bordures brodées en couleurs suaves, est aussi l'un des plus curieux spécimens du musée de l'Union centrale; qu'on le complète par sa jupe plissée vert pâle, garnie sur ses bords de guirlandes de fleurs brodées au passé, l'on aura l'idée de la femme distinguée telle que nous la rencontrons dans les peintures ou broderies éparses dans la salle. Plus simple, mais non moins gracieux est le costume à fleurs qu'a bien voulu revêtir une jeune demoiselle et que nous avons obtenu la faveur de reproduire.

Les deux rares statues en émail cloisonné exposées par Mme la baronne

de Rothschild nous montrent aussi le vêtement féminin du dernier siècle en soulignant ce fait, que, dans les hautes classes, on rencontre indifféremment des pieds mutilés et d'autres à l'état naturel. Cette indication se trouve confirmée par la collection universelle de chaussures exposée par M. Jules Jacquemart; on y voit d'élégants souliers de taille naturelle, en satin brodé de fleurs et de papillons, et une série de chaussures invraisemblables, non moins riches et qui sembleraient destinées à des enfants ou même à des poupées; telles les dernières, en soie rose et jaune qui ont été trouvées au Youen-ming-yuen, dans la chambre à coucher de l'impératrice. On remarquera toutefois que, pour obéir à l'usage, les grands souliers sont portés sur une semelle élevée et conique qui doit rendre la marche très-difficile. Pourtant, depuis la conquête



SOULIER DE FEMME

Au pied non déformé.

SOULIER DE FEMME

Au petit pied.

des Mantchoux, la mutilation tend à disparaître et l'on peut espérer qu'elle aura bientôt cessé de faire partie des *privilèges* accordés au rang et à la fortune.

Puisque nous venons de parler des chaussures féminines, ajoutons que celles des hommes sont généralement ces bottes de satin noir à semelles blanches qu'on voit à côté de quelques souliers analogues; en été pourtant on y substitue les souliers tressés en fibres de bambou ou en cordonnet de fil, et brodés parfois de papillons et fleurs, avec semelle de liége. Les Mongols, habitants des montagnes neigeuses et glacées, se garantissent contre le froid et les chutes en chaussant les bottes fortes dont la semelle est armée de pointes coniques en fer.

Un mot encore: dans leur vie de recluses les dames chinoises doivent chercher des distractions; elles les trouvent déjà dans la culture des fleurs et dans les fêtes qui en sont la suite, puis dans la musique. Un tableau d'intérieur exposé par M. Jules Jacquemart nous les montre

jouant indifféremment des instruments à vent ou à cordes. On regardera donc avec intérêt les *ssé*, les mandolines exposés autour de la salle et les nombreuses flûtes réunies dans la vitrine du milieu; par le luxe des fourreaux de soie qui les renferment, on verra qu'elles sont destinées à pénétrer dans les palais.

Mais laissons les Chinois, qui ont chance de vivre de leur vie ancienne pendant quelque temps encore, et passons aux Japonais, qui vont disparaître, qui sont disparus! C'est au moment où, chez nous, l'admiration publique s'éveillait pour leur pays et pour leur art, que ces hommes spirituels et progressifs se trompaient au point de vouloir tout emprunter à notre civilisation. Leurs anciens costumes, comme nous l'avons dit en commençant, appartiennent donc désormais à l'histoire.

Là, plus que partout, une distance énorme sépare l'habit usuel de celui de cérémonie ; à voir la foule en robes grises ou noires parcourir les villes, on croirait à des mœurs simples, au mépris du luxe. Lorsqu'on aperçoit les habits de cérémonie, aux splendides étoffes, aux broderies sans pareilles, on reconnaît qu'en ceci, comme pour le reste, les Japonais dépassent les Chinois.

Les fabrications, à Nippon, sont généralement monopolisées par les hautes classes ; chaque prince a ses usines dont il est fier ; la broderie, les étoffes, occupent nécessairement une place distinguée dans l'industrie nationale, et cela est si vrai que, dans les temps anciens, les nobles ayant encouru la disgrâce de l'empereur étaient condamnés à une sorte d'exil dans l'île de Fatsisjo, où leur occupation devait être de confectionner des étoffes de prix, dont la vente aux étrangers était défendue sous des peines rigoureuses. On se demande quelles pouvaient être ces étoffes exceptionnelles, lorsqu'on a vu la merveilleuse robe de satin bleu appartenant à M. Lesouef, et sur laquelle sont brodées des tortues sacrées émergeant des flots, et des grues emblématiques du plus admirable dessin, ou bien encore la robe de même étoffe qu'expose M. Bouvier où, au-dessus des flots agités, percés de rochers anguleux, voltigent des alcyons d'une exécution fine comme une peinture et d'une telle vérité d'observation qu'on en chercherait vainement deux semblables; cette robe est timbrée aux armoiries du prince de Mœtsoë.

Mais ces broderies ne sont pas les seules merveilles de l'Exposition; la robe appartenant à M. Jules Jacquemart va nous offrir la réunion de tous les genres de décor : son étoffe blanche brochée est relevée d'impressions rouges et bleues, imitant des stypes rompus de fougères arborescentes, autour desquels s'élèvent des bambous aux tiges d'or, dont les feuilles sont peintes à la main, avec leurs teintes dégradées, leur nervure

médiane, et jusqu'aux mangeures des insectes; quelques-unes sont rehaussées d'or, puis d'autres brodées en soie. Cette robe porte en outre les insignes de la principauté d'Ognoura. Une autre, voisine de genre, mais sans peinture, est ornée du Fo ou Fong-hoang japonais. Citons encore, à M. Bouvier, une robe en crêpe violet avec nuages blancs, rehaussée des armoiries personnelles de l'empereur : la fleur de chrysanthème et une autre en crêpe bleu de ciel, décorée en réserve de paysages relevés de quelques détails imprimés ou brodés en soie. Comme exemple de la science du tissage, il faut s'arrêter aussi devant la pièce verte à fleurs, de M. Jules Jacquemart; celle jaune et or à damier, semée d'éventails variés de forme et de dessins; l'étoffe de M. Paul Gasnault où figurent, en soie et or, des étendards, des grues et des nuages; diverses autres pièces de soie ou de satin, de la même collection ou à M. Bouvier.

Sous le rapport de la forme, les costumes japonais n'ont rien de bien particulier; à peine peut-on distinguer ceux des deux sexes. Le caractère des vêtements d'apparat consiste dans la longueur d'une queue traînante et l'ampleur des manches, percées dans leur partie moyenne d'une ouverture par laquelle passent les mains. La doublure, toujours rouge, est ouatée vers le bord pour donner plus de majesté à la traîne; les ceintures sont caractéristiques : chez l'homme, en retenant la robe, elles servent à serrer les choses que l'on transporte avec soi, comme la bourse, les objets nécessaires pour fumer; ces choses sont maintenues par des cordons au bout desquels pendent, en contre-poids ou comme ornement, ces fines breloques en ivoire, en bois ou en métal, qu'on appelle improprement boutons japonais. La plupart de celles exposées proviennent de la collection Gasnault. Les ceintures de femme sont larges, en étoffes de prix, et se nouent par devant pour les femmes mariées et par derrière pour les jeunes filles. Nous ne dirons rien de la coiffure, qu'on peut voir figurée sur les paravents et les kakémonos, sinon qu'elle est très-soignée et ornée souvent de longues aiguilles en bijouterie qui lui donnent un caractère original. La beauté des cheveux est très-prisée au Japon.

Nous avons parlé des longues robes de cérémonie; ajoutons que les militaires échappent à cette parure embarrassante. M. G. Morin en fournit la preuve en exposant un luxueux vêtement de général; c'est une sorte de tabard à manches courtes, fendu sur les côtés; l'étoffe est un satin noir broché sur lequel on a fixé des broderies détachées en soie et en or, d'une grande richesse. Dans le milieu du dos, des branches de pin et un groupe fleuri de l'arbre impérial en or se terminent par des touffes pendantes de soie jaune; sur les épaules et vers le bas sont des dragons volants, aux yeux d'émail, dont les barbes énormes sont détachées; dans

les intervalles figurent les armoiries et les emblèmes de Dewa; enfin; au bord pend une frange d'or à réseaux. Ce beau costume est accompagné d'un large chapeau plat en laque noir peint en or de l'oiseau impérial volant parmi les nuages.

Ceci est évidemment une parure d'audience, car le costume de guerre



VÊTEMENT MILITAIRE JAPONAIS.

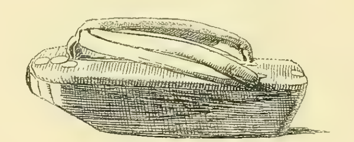
est exposé par MM. Leullier et Bing. Sur un cheval caparaçonné, ayant pour chanfrein une tête de dragon laquée, et couvert d'une cuirasse en plaques de cuivre maintenue par des garnitures en soie rouge, se tient un général couvert de son armure à lames de fer laquées et ornées de reliefs noirs; elle est relevée de bronzes ciselés de la plus belle exécution. On retrouve la même décoration sur le casque à timbre cotelé portant en avant un croissant d'or, et dont la partie antérieure est, comme d'habitude, formée d'un masque grimaçant bronzé en brun. Appuyé sur des

étriers en fer incrusté d'argent, tenant en main les guides en étoffe blanche à raies bleues, ce chef d'armée a l'éventail d'or au disque rouge, insigne du commandement, car il représente les armoiries sacrées du Japon.

Non loin de là figure une autre armure de fantassin, appartenant à M. Bouvier; c'est celle d'un officier du prince de Iodo-Iamatia, ainsi que l'indiquent les armoiries; le casque est surmonté de sortes d'oreilles en crin, il a sur le devant une tête de dragon et sous la visière le masque habituel. Dans le dos s'élève le petit étendard aux couleurs nationales servant de ralliement aux soldats de la compagnie.

On s'étonne devant ces armures, qui reportent l'imagination vers les temps primitifs où l'arc et les flèches, les lances et les sabres étaient les seules armes de guerre; on s'étonne encore plus en voyant ces armes elles-mêmes figurer autour de la salle. C'est que l'extrême Orient passe sans transition des usages antiques aux coutumes européennes; les armures où la laideur des effigies comptait comme moyen de victoire, où l'on essayait de dominer l'ennemi par la frayeur, sont déjà presque oubliées. Plus d'arcs, mais des fusils à percussion du dernier modèle; plus de cuirasses, mais des uniformes alignés selon les règles de la tactique : voilà ce que le Japon adopte avec fierté. Qu'on recueille donc avec soin les témoins d'un état de choses qui n'est plus et qu'on traitera de fabuleux très-prochainement, en lisant avec incrédulité les voyageurs les plus véridiques de la première moitié du siècle.

On aura remarqué sans doute que les deux costumes militaires ne



PATIN JAPONAIS.

présentent ni le vêtement inférieur, ce hakama ou pantalon réservé aux classes supérieures de la société, ni les deux sabres qui en sont la conséquence, ni les chaussures appropriées à la défense. Les armes, on peut les voir autour de la salle et dans les vitrines; leur beauté parle aux yeux et dispense de toute description. Les chaussures d'armes, pièces rares, nous les trouvons dans la collection déjà citée; elles sont couvertes de plaques métalliques mobiles adaptées à la forme du patin, sorte de

semelle de bois ou de paille tressée, retenue au pied par un rouleau passant entre le pouce et les autres orteils et embrassant le pied. En voici de bois laqué garni de velours, d'autres d'une simplicité primitive, puis des espèces de chaussettes de toile blanche, fendues au pouce et fermées par des agrafes d'ivoire, que portent les hautes classes.

Dans l'étiquette des anciennes mœurs, les membres du daïri ou de la cour impériale plaçaient sur leurs cheveux relevés des bonnets modifiés selon le rang; on peut voir ces bonnets dans les peintures des paravents et des kakémonos, et dans un petit groupe de figurines à M. Lesouef, qui montre l'empereur en guerrier, sa femme et son fils.

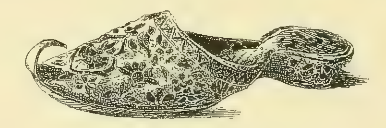
Passons de l'extrême Orient au continent asiatique, et occupons-nous d'abord des Persans. Il faut le dire, ici les monuments sont rares : une robe de soie blanche brodée en points de chaînette de bordures arabesques où figure le cyprès symbolique, et de bouquets de grosses fleurs en soie de couleurs vives, est sans doute le vêtement de dessus d'une femme, mais ce n'est celui ni d'une almée ni de ces princesses aux yeux de gazelle dont les miniatures laissent deviner la voluptueuse élégance. Non loin est un pantalon brodé, en couleur et or, de dessins plus anciens, à M. Jules Jacquemart; puis après, une petite tunique tricotée, en soie verte avec fleurs d'or et d'argent, exposée par M. Baur. Tout cela est peu, comme vêtement effectif. Voici du moins un tapis en mosaïque de draps de diverses couleurs qui nous offre l'image du costume des personnages de haut rang : au milieu d'une triple bordure à rinceaux et fleurs, se dresse une figure en robe rouge; la coiffure est ce riche diadème orné d'une aigrette en pierres précieuses, rappelant le tourah des souverains; dans la ceinture est un poignard constellé de pierreries; les pieds sont chaussés de souliers en chagrin vert pâle, soutenus au talon sur une armature en fer, en forme de pied de biche; nous pouvons d'autant mieux les décrire qu'ils existent dans la vitrine de la salle n° II, classés près de bottes du même cuir, à talon semblable avec semelles également brodées de séries régulières de petits clous à tête ronde. Ce personnage ambigu, aux traits fins, peut-être femme, peut-être page, élève de la main droite une rose.

Des costumes plus singuliers sont figurés sur des étoffes brodées, exposées par M. Georges Berger; autour d'une grande tenture, formée de trois laizes de toile réunies par des points à jour, défilent des personnages à pied ou à cheval séparés par des vases garnis de fleurs ou par des arbres; dans ces figures aux turbans exagérés, aux pantalons bouffants sous une tunique serrée à la taille, il est facile de reconnaître des chasseurs portant ou lançant le faucon. La chasse, en effet, est la passion

dominante des Iraniens, et sa représentation peut seule les faire sortir de la réserve qui leur est imposée, au point de vue de l'iconographie, par la loi religieuse. Ici la singularité des images est peut-être la preuve d'un compromis entre les règles et le goût. Une autre bande brodée appartenant au même amateur tend à le prouver : on y voit, parmi des fleurs et des oiseaux, dont deux de taille énorme paraissent être des perdrix, de petits personnages et un oiseau à tête de femme, figure invraisemblable destinée à montrer que l'artiste n'a nulle prétention de rivaliser, dans ses créations, avec l'œuvre de Dieu.

Quant aux coiffures, en voici deux fort intéressantes apportées par M. Collinot; elles ont la forme haute et pointue des bonnets d'astrakan : l'une, en drap rouge, est brodée avec médaillons renfermant des inscriptions; l'autre, en toile blanche, est semée d'ornements en relief piqués au pourtour en soie bleue et qui ont une teinte bleuâtre semblant indiquer un dessous en cordonnet de cette couleur; l'effet de ce travail est charmant.

Si nous voulions décrire toutes les chaussures, nous ferions un volume; il faudrait passer en revue, outre celles apportées par M. Collinot, la série appartenant à M. Jules Jacquemart. On y verrait, avec les



MULE PERSANE EN PERLES FINES.

bottes déjà mentionnées, des souliers de chasse faits d'une pièce de cuir dont les côtés reviennent former dessus au moyen d'une tresse de cordelettes rouges nattées de soie et d'argent; des pantoufles d'homme, couvertes en coton blanc, avec semelles formées de nombreuses épaisseurs de cotonnade pressées et coupées debout, comme la tranche d'un livre; puis de merveilleuses mules de femme, les unes à fond de perles fines avec dessins en perles de couleur, véritable bijou de favorite; les autres brodées d'un semé de fleurettes sur fond vert; les dernières en maroquin rouge relevé de crêtes vertes.

Un mot des armes : on sait quel luxe mettent les Orientaux dans ces produits de leur art; il semble qu'ils veuillent faire oublier par la parure ce qu'il y a de barbare dans ces sabres toujours prêts à frapper, dans ces poignards impatients du fourreau. M. Collinot expose un sabre à simple

poignée de corne, dont la lame en damas est damasquinée d'or. Quant à M. Aristide Marre, l'arme qu'il apporte est mieux encore : c'est une profession de foi. Les Persans appartiennent à la secte des Schiites, vouée au respect d'Ali, gendre de Mahomet; l'assad-allah de M. Marre reproduit la figure du sabre du Prophète, comme lui il est divisé en deux lames vers sa pointe, le long du talon règnent deux cannelures interrompues dessinant une sorte de grecque où s'incrustent des fleurons d'or; sur le haut du damas une inscription d'or dit ceci : « Abbas Sarlahnaber a fabriqué *le lion de Dieu.* Il n'y a de prophète qu'Ali; il n'y a de glaive que Zoulfikar. »

Voici encore, à M. Mannheim, un couteau à lame de damas dont le talon, la poignée et les garnitures du fourreau sont en fer noir rehaussé d'arabesques et fleurs en argent ciselé, d'une extrême élégance.

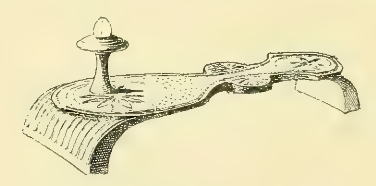
Passons de ces images menaçantes à des objets d'apparence plus gracieuse. Mlle Marilie apporte les armes de son sexe, un miroir entouré d'inscriptions et renfermé dans sa boîte en piqué. M. Orville nous montre un nécessaire de toilette garni de tous ses accessoires, y compris la glace en verre commun; le tout est contenu dans une enveloppe en « papier mâché » peint en laque de fleurs et oiseaux. Le même amateur expose une calebasse brune toute sculptée d'ornements parmi lesquels circulent des inscriptions en beaux caractères; une monture en argent avec anneaux mobiles montre que ceci devait être suspendu par ses extrémités : c'est, en effet, l'aumônière que portent les derviches quêteurs et dans laquelle les fidèles musulmans déposent leurs offrandes.

Ne terminons pas sans mentionner un tapis à double face à M. Endol, un autre fond chamois à riches broderies arabesques en mosaïque de drap, exposé par M. Fournier, et des tapis richement brodés suspendus sur la muraille; si ce n'est pas là du costume, cela y tient de bien près; c'est sur ces tapis que les Iraniens se tiennent accroupis soit pour recevoir leurs hôtes, soit pour réciter leurs prières.

L'Inde n'est pas mieux représentée que la Perse; en feuilletant les quatre volumes de belles miniatures appartenant à M. Firmin Didot, en observant les deux tableaux représentant des audiences souveraines, on comprend quelle variété, quel luxe, règnent dans ces costumes constellés de pierres, ruisselants de broderies; quelle grâce ajoutent à la beauté féminine des étoffes cachant moins qu'elles ne parent des formes dignes de la statuaire. M. Stora nous apporte bien une de ces chemises illusoires ouvertes devant, avec le pantalon et l'écharpe; il y ajoute une robe de soie groseille que les lisières jaunes de l'étoffe, cousues bord à bord, divisent en colonnes et qui est relevée de bordures brochées d'or

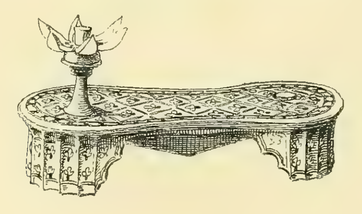
et d'argent sur fond noir, sur lesquelles s'appuient de fines broderies en or. Voici encore une robe de cachemire vert brodée de rinceaux et d'arabesques pouvant rivaliser de finesse avec les plus beaux filigranes d'or; puis une petite tunique jaune dont le décor consiste en application de galons d'argent; ils forment des bordures, des arabesques, et dessinent sur le devant un arbre fleuri que les replis du métal font paraître saillant; cette pièce appartient à M. Jules Jacquemart. Tout cela est charmant, mais qu'est-ce comparé aux *desiderata?* Ne le regrettons pas trop : laissons le mystère planer sur cette contrée vieille comme le monde et qui ne s'offre à l'imagination qu'à travers ses légendes de dieux aux bras multiples entourés d'un cortége de femmes immortelles.

Pour nous ramener à la réalité, M. Aristide Marre apporte neuf figures



SANDALE EN BOIS AVEC FLEUR AU BOUTON.

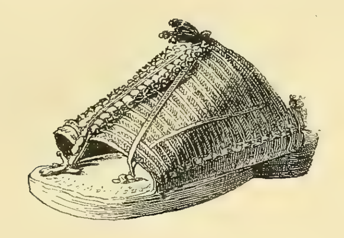
en bois sculpté et peint, partie d'une série des costumes des diverses classes d'artisans de la presqu'île de l'Inde. Ce qui est non moins réel,



SANDALE PEINTE AVEC NÉLOMBO OUVERT.

c'est la collection des chaussures exposée par M. Jules Jacquemart; là toutes les castes, toutes les régions apportent leur témoignage à l'histoire : ce sont de simples sandales en bois qui tiennent au pied par la seule préhension d'une tige à bouton passée entre le pouce et le contre-orteil; les unes sont simples et unies, les autres gravées; celles-ci,

peintes d'ornements, ont leur bouton rouge divisé en pétales imitant le nélombo; un ressort caché dans le bois fait à chaque pas ouvrir la fleur.



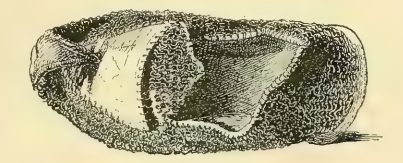
SANDALE DE PONDICHÉRY.

Est-ce un naïf enjolivement? est-ce un souvenir des légendes sacrées du bouddhisme, qui place les divinités sur la fleur épanouie du lotus? Pon-



SOULIER BRODÉ EN ARGENT.

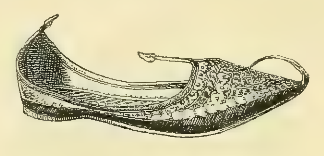
dichéry montre ses sandales de forme antique à lanières de cuir damasquiné d'étain couvrant le dessus du pied en laissant à nu les orteils;



INDE. SOULIER D'ARMURE.

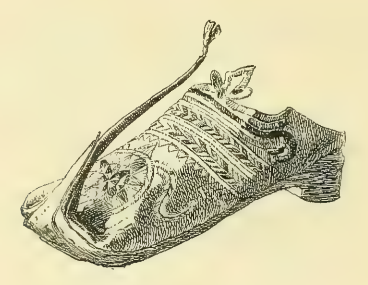
c'est la chaussure des castes élevées. Quant aux nababs, leurs souliers plats, relevés carrément en une pointe roulée en volute, sont de la plus

grande richesse; les uns sont entièrement brodés d'argent, les autres, en drap rouge, disparaissent sous les rehauts de l'or, de l'argent et des



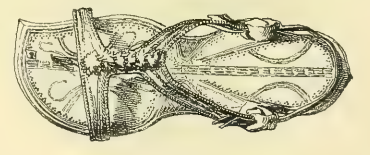
INDE. SOULIER DE FEMME.

élytres d'insectes scintillant comme des émeraudes. Il y a jusqu'à des souliers d'armure en cuir recouvert de mailles rivées entourant une



INDE. SOULIER A POINTE RELEVÉE.

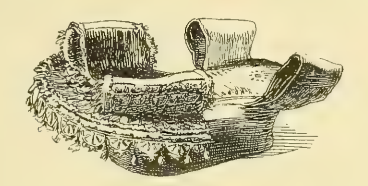
pièce supérieure triangulaire en damas damasquiné d'or. Le Punjab offre de délicieuses chaussures de femme où l'or et les élytres forment



INDE. SANDALE EN CUIR.

la plus élégante broderie, et des papousses d'homme, en cuir rouge, ainsi que des sandales fauves à dessins blancs. Nous en passons des plus curieuses pour ne point nous étendre outre mesure.

Les armes, on le sait, ont une grande part dans le luxe de cette contrée; nous voyons, exposé par M. Christian Kock, un poignard à lame flamboyante en damas noir incrusté d'or avec la poignée et les garnitures du fourreau en même matière. M. Mannheim apporte cette arme formidable à poignée en échelle qu'on nomme Khouttar; celle-ci est à lame de damas à nervure ornée, et la poignée est richement damasquinée d'or. Nous n'avons rien à dire de casques et d'épées que leurs propriétaires ont fait classer dans la salle de la Renaissance; ils y seront



INDE. SANDALE ORNÉE A DÉCOUPURES

décrits. Citons encore une pièce ancienne et curieuse appartenant à M. Jules Jacquemart : c'est un éventail en bois de santal finement sculpté rappelant la forme du flabellum antique.

L'histoire enfin trouvera de précieux témoignages dans une série de portraits des empereurs mongols descendant de Tamerlan, collection faite à Delhi, en 1744, par le colonel Gentil.

Nous voici maintenant au sein des races arabes qui, depuis l'hégire, ont conquis non-seulement l'Asie Mineure et le nord de l'Afrique, mais qui ont porté leurs armes jusqu'en Europe. Ici l'embarras est grand pour distinguer les provenances et faire la part des centres divers; il convient donc de généraliser, sauf à noter en passant les choses spéciales. M. Collinot, qui, de la Perse, a gagné la France en parcourant la Turquie, apporte un nombreux contingent de costumes en soies éclatantes, en drap ou en étoffes robustes de poil de chameau. Voici des chemises en laine fine ornées, soit de bordures en cachemire, soit de broderies en soie blanche ou en laine rouge; Mme Hussenot en expose une en léger tissu blanc de laine de chameau garnie de bordures en laine brochée de couleur et d'or; cette autre est de la fine étoffe transparente, à bandes plus opaques et satinées, d'un aspect si séduisant. Viennent les robes et les vestes d'accompagnement; cachemire à bandes verticales brochées de soie et d'or; satins rouges à lignes blanches ou jaunes relevées de

points noirs, soies opulentes de Damas ou d'autres fabriques renommées.

Les surtouts sont non moins variés, malgré la simplicité de leur forme : celui-ci en poil de chameau est noir à raies de couleurs diverses; cet autre entièrement noir a sur les épaules une partie blanche découpée en trois pointes avec glands : c'est la gandourah de la Syrie, voisine, par la décoration, de l'abieh en reps bleu de ciel à épaules d'or, de l'Égypte, qu'expose M. G. Morin.

Mme Prisse d'Avesnes va nous initier au secret de la toilette des dames du Caire; elle nous montre d'abord la chemise illusoire à bandes de gaze et de satin garnie de fines engrelures de soie; la robe du matin brodée de soie blanche et bleue sur nankin, venant de Moka; le chintiyan ou pantalon en soie de damas rouge à lignes noires et jaunes, complété de sa robe ou yalak en même étoffe; le kouftan broché soie et or à colonnes, robe de dessus de ce costume multiple dont les diverses parties ne diffèrent presque que de nom. Voici encore le djubbé, robe de femme en étoffe chamois brochée de petites fleurs brunes.

Les costumes d'homme à large pantalon en drap soutaché de soie et d'or, pourvu de riches jambières, à veste et sous-veste également brodées avec ceinture en soie de couleurs vives, sont trop connus pour que nous nous arrêtions à les décrire. Parlons seulement des accessoires divers qui peuplent les vitrines, tels que le foulard turc ou bachlique rouge foncé, à bordures rayées, qui sert à envelopper la tête; le mah'rama ou mouchoir blanc brodé à coins de couleur; la bourse en soie bleue à bandes d'or, dont le fond rouge est relevé d'ornements en argent; le torba ou sac curde à raies brochées de rouge et de bleu; la tchanta, sorte de sac en toile rose, brodée de paillons d'argent, et qui sert à renfermer les livres. Ces divers objets appartiennent à M. Collinot. Ajoutons la serviette turque brodée en soies de couleur à Mlle Eveline et un calioun ou narguilhé à M. Orville. Cet appareil est monté sur son trépied en argent et formé d'un œuf d'autruche garni en même métal repoussé; la tige en bois est aussi garnie d'argent et supporte le fourneau à chaînettes; les montures du tuyau élastique sont en corne noire.

Nous ne nous attarderons pas à chercher d'où proviennent les vestes en soie, en laine, en coton à broderies compliquées; on sait qu'en Turquie même le costume ancien n'existe plus ; il faut aller à Constantinople visiter l'Elbicei-Atika pour retrouver le vestiaire rétrospectif du vieil empire ottoman. « Là, dit Théophile Gautier, dans un de ces tableaux vivement colorés dont il avait le secret, là revit d'une vie immobile et morte cette Turquie fantasque et chimérique des turbans en moules de pâtisserie, des dollmans bordés de peau de chat, des hautes coiffures

coniques, des vestes à soleil dans le dos, des armes barbarement extravagantes; la Turquie des mamamouchis, des mélodrames et des contes de fées. » L'exposition de l'Union centrale n'a nulle prétention à rivaliser avec l'Elbicei-Atika, même pour les babouches et bottes diverses apportées par MM. Collinot et Jules Jacquemart. Nous nous contenterons d'appeler l'attention sur les hauts patins de femme, les uns en bois recouvert d'une mosaïque de nacre et d'écaille, les autres entièrement enveloppés de plaques d'argent repoussé, et sur la multitude des jolies mules en étoffes brillantes brodées en toutes matières, même en fins coquillages, et relevées de bouffettes de soie. N'oublions pas d'ailleurs une série de portraits peints des empereurs turcs, curieuse à consulter pour l'historien.

Le nord de l'Afrique nous intéresse particulièrement, et nous ne pouvons nous arrêter sans émotion devant le trophée de notre conquête qu'expose M. Lepec. C'est un magnifique burnous de soie jaune à dessins brochés de même ton; il est entouré de bordures et broderies d'or et d'argent; trois brandebourgs d'argent à franges placés sur la poitrine sont les insignes de pacha à trois queues; les pointes inférieures sont doublées de pièces de soie rouge et bleue, dessinant des arabesques bordées de cordonnets noir et or. Trouvé à la casbah en 1830, ce burnous était le vêtement d'apparat du dey d'Alger.

C'est encore à l'Afrique qu'appartient une gandourah en poil de chameau, analogue à celles de la Syrie.

MM. Collinot, Menuel et Charles Lambin apportent des djebirahs à poches multiples en cuirs de diverses couleurs, découpés et appliqués en mosaïque brodée de soie et d'or avec rehauts de velours. Ces élégants nécessaires sont répandus dans toutes les tribus arabes de l'Algérie, du Maroc et même de l'Égypte. De la tribu des Thouaregs, voici un sabre primitif, droit, à poignée de forme antique, plaquée en cuivre argenté; des ganses et lanières de cuir lui composent un ceinturon compliqué. Voici encore un fusil marocain, démesurément long, à canon damasquiné maintenu par de nombreuses capucines en cuivre ornées d'impressions; c'est M. Palmard qui l'expose.

Parmi les œuvres les plus remarquables de l'art arabe ancien n'oublions pas de mentionner des bandes de toile brodées en soies de couleurs douces, d'ornements à rinceaux. On trouve dans ces pièces, appartenant à M. Jules Jacquemart, les éléments des compositions richement exagérées des artistes turcs modernes.

Revenons, pour terminer, à quelques costumes européens classés dans les dernières divisions des vitrines. M. le baron d'Avril et M. Me-

nuel y exposent les vêtements pittoresques et presque orientaux de la Valachie. Voici un costume complet d'homme : pantalon à jambières en molleton blanc soutaché de noir, avec la veste de même étoffe, à large broderie au pourtour; une ceinture en cuir orné et frappé, avec pochette à recouvrement, réunit ces deux parties et contient un arsenal de poignards et couteaux de diverses formes; elle maintient aussi le mouchoir brodé pendant au côté droit, et suspend la bourse, le briquet, le tabac en corde et une gourde en bois peint garnie de lanières de cuir. Un surtout en peau de mouton à longues manches recouvre le tout; la laine est en dedans et la peau blanche, ornée de passements au pourtour, est brodée de bordures et bouquets de fleurs en laines de couleurs vives. Dans le costume appartenant à M. Menuel, la veste est en molleton écru chamois, relevé d'applications en drap rouge et vert, dessinant des arabesques soutachées en laines de couleur.

Le vêtement des femmes est non moins brillant; la chemise ou robe de dessous, en fine étoffe blanche brodée en soie noire et blanche avec paillettes d'or, ou même en soies de couleur et or, est à manches larges et longues; elle est retenue à la taille par une ceinture de soie aux couleurs vives, quelquefois rehaussée de perles, et qui maintient une jupe courte, ouverte devant, en soie ou étoffe raide mise en travers, ce qui forme des colonnes verticales; devant est un tablier noir richement brodé en laines de couleurs et paillettes formant un losangé de croix contiguës; comme chez les hommes, un mouchoir brodé pend à la ceinture. Cette parure, que nous trouvons complète pour deux femmes et une jeune fille, est accompagnée de longs voiles en gaze brochée ou brodée de couleurs qui doivent pendre derrière la tête, presque jusqu'aux pieds. Ces choses entièrement neuves nous éloignent peut-être beaucoup de la réalité pittoresque.

Voilà encore le costume national hongrois, moderne il est vrai, mais que M. Henry nous offre dans toute sa fraîcheur, ici en drap bleu relevé de ganses et passements d'or; là en drap blanc avec pantalon tricoté de soie rouge à bandes d'or, celui-ci a aussi ses garnitures d'or et son talpak à aigrette, mais les boutons manquent. On comprend pourquoi en voyant au-dessous deux écrins où figurent la ceinture, le collier, la palme d'aigrette et des boutons, ici en or émaillé chargé de rubis et émeraudes, là aussi en or émaillé avec perles, rubis et turquoises. Une ceinture et un collier analogues remontant au XVIe siècle sont exposés par M. Mannheim; les plaques d'or en sont finement filigranées et semées de hautes alvéoles contenant des cabochons d'opale. Une autre ceinture du Caucase, en argent niellé à pendeloques, appartient à M. Bellenot.

En terminant, mentionnons les riches vêtements grecs, l'un vert, les autres de couleurs vives, qu'exposent MM. Stora, Baur et Bellenot, et le joli costume albanais rouge brodé de noir et d'or, apporté par M. Stora; mais ce sont là des choses tellement connues dans leur élégance que nous ne nous y arrêterons pas.

Ce que nous avons dit dans cette revue rapide, à propos des peuples orientaux, peut s'appliquer à toutes les nations, même à la nôtre; l'intérêt de l'exposition du costume est démontré par son succès même, et tout le monde comprendra la nécessité qu'il y aurait à recueillir, avant qu'ils disparussent, les éléments épars de cette histoire des mœurs locales et des usages anciens.

ALBERT JACQUEMART.



LES IVOIRES

DE FRANÇOIS DUQUESNOY



LE travail de l'ivoire a une grande importance dans l'histoire de la sculpture antique. Non-seulement les plus anciens poëtes font mention d'ouvrages en ivoire, mais les chefs-d'œuvre les plus célèbres de la statuaire grecque, le Jupiter Olympien ou la Minerve du Parthénon, attestent l'importance que les anciens attachaient à cette matière, qu'ils employaient pour des statues de grandeur colossale, et qui était même en usage parmi les architectes, pour la décoration intérieure des palais et des temples. Le moyen âge, la Renaissance et les temps modernes ont également mis l'ivoire à contribution pour des ouvrages d'art, mais l'usage en est devenu beaucoup moins fréquent, et c'est seulement pour des ouvrages de petite dimension que l'ivoire est employé de nos jours.

Parmi les sculpteurs modernes qui se sont le plus particulièrement attachés au travail de l'ivoire, il faut citer en première ligne François Duquesnoy, plus connu sous le nom de François Flamand. C'est un des rares statuaires qu'ait produits la Belgique, si féconde en grands peintres; le caractère de son talent pourrait presque le faire ranger parmi les coloristes, si ce nom pouvait s'appliquer à des ouvrages monochromes. Il est certain que François Duquesnoy s'est plus préoccupé des frémissements d'épiderme qui font vivre et palpiter la chair, que des grandes lignes qui constituent un type.

Duquesnoy a fait de grands travaux pour la décoration des monuments publics : le saint André de la basilique de Saint-Pierre de Rome est



JEUX D'ENFANTS, IVOIRE, PAR FRANÇOIS DUQUESNOY.

le plus célèbre de ses ouvrages dans ce genre. Mais sa réputation est fondée surtout sur ces petits enfants d'une grâce vraiment exquise, dont le moulage se trouve dans tous les ateliers d'artistes, et dans ces



SAINT ANDRÉ, STATUE DE FRANÇOIS DUQUESNOY.

charmants bas-reliefs en ivoire, aujourd'hui si recherchés des collectionneurs.

François Duquesnoy est né à Bruxelles en 1594. Divers ouvrages exécutés dans sa première jeunesse lui valurent la protection de l'archiduc Albert, qui l'envoya en Italie avec mission d'exécuter des copies d'après



JEUX D'ENFANTS, IVOIRE PAR FRANÇOIS DUQUESNOY.

les morceaux les plus célèbres de l'antiquité. A Rome, il se lia d'une étroite amitié avec le Poussin, et l'influence que les deux artistes exercèrent l'un sur l'autre est curieuse à noter. Le Poussin était à cette époque dans la première période de son talent, celle des sujets mythologiques; il se préoccupait alors beaucoup plus de la couleur qu'il ne l'a fait depuis, et avait une prédilection marquée pour le Titien et les maîtres vénitiens. Duquesnoy lui apprit à modeler, et le Poussin se livra avec ardeur à cette étude, qui lui semblait indispensable pour bien comprendre les chefs-d'œuvre de l'art antique. De plus en plus attiré vers la grave statuaire, il s'efforça de traduire sur la toile les nobles enseignements qu'il y trouvait, abandonnant peu à peu le mode plus séduisant, mais moins austère, qui avait prévalu dans ses premiers tableaux.

Le contraire arriva pour Duquesnoy; attiré au début par son ami vers l'étude des maîtres vénitiens, l'artiste flamand finit, tout en demeurant sculpteur, par voir la nature comme un peintre. Un tableau du Titien, représentant des enfants qui jouent en se jetant des pommes, lui suggéra l'idée d'en faire des imitations par le moyen de groupes en relief, et le succès qu'il obtint décida probablement de la direction que devait prendre son talent. C'est alors qu'il commença cette série de ravissants petits bas-reliefs en ivoire représentant des bacchanales dont les acteurs sont toujours de jeunes enfants. Il modelait aussi en cire de gracieuses compositions, que les amateurs se disputaient aussitôt. Un grand nombre a été perdu, mais il en est resté assez pour servir de modèles à plusieurs générations d'artistes, qui les reproduisaient sans scrupule, quand ils voulaient placer des petits anges joufflus dans le ciel de leurs tableaux.

Les innombrables petits enfants que Duquesnoy a sculptés dans toutes les positions ne pouvaient manquer d'être reproduits une infinité de fois. Cet artiste a joui pendant le XVIIe et le XVIIIe siècle d'une réputation énorme et il a fallu la réaction sévère des principes de David pour décider l'opinion publique à le reléguer au second rang. Le caractère de formes qu'il donne à ses enfants n'est pas rigoureusement exact au point de vue de la vérité; ainsi les formes potelées du premier âge y sont toujours associées à une tournure vive et alerte qui répond à un âge plus avancé. Les doctrines étroites du réalisme pourraient donc voir là un défaut, qui est pourtant une qualité au point de vue de l'art décoratif. L'antiquité, qui peut toujours servir de guide, a multiplié les enfants dans les camées et dans les bas-reliefs des sarcophages; les petits génies portant des attributs, les Amours et les jeunes satyres qui peuplent les bacchanales, présentent un caractère souvent conventionnel, mais tou-



LA VENDANGE, IVOIRE PAR FRANÇOIS DUQUESNOY.

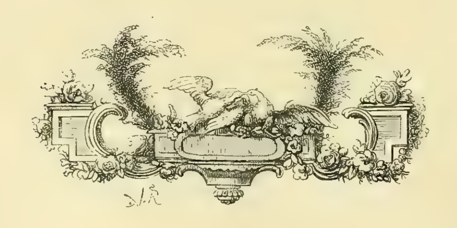
jours parfaitement approprié à la scène. Duquesnoy, il est vrai, a un peu outré ce caractère, et son mode d'interprétation, adopté par le XVIIIe siècle, a donné lieu, en exagérant toujours le point de départ, à ces petits Amours bouffis et fort éloignés de l'antique, dont Boucher a donné le type le plus complet.

La réputation que Duquesnoy s'était acquise en sculptant des enfants ne pouvait manquer de lui attirer des envieux, et l'on disait qu'il ne savait pas faire autre chose. Quand il fut chargé par le pape Urbain VIII de faire une statue colossale de saint André, le Bernin s'écria que ce saint-là ne serait jamais qu'un gros enfant joufflu. Cette statue, qui orne le baldaquin de Saint-Pierre, fit pourtant grand honneur à son auteur, et compte parmi les meilleurs ouvrages de la statuaire au XVIIe siècle.

Quand M. de Chanteloup fut envoyé en Italie par le roi Louis XIII, il fut chargé d'en ramener le Poussin et Duquesnoy, en leur promettant à la cour de France une position des plus brillantes. Ce fut au moment où il allait partir que Duquesnoy succomba à une maladie dont le caractère fit croire à un empoisonnement. François Duquesnoy avait un frère, sculpteur comme lui, et qui plus tard fut brûlé à Gand pour ses crimes. On prétend que ce frère s'est reconnu coupable d'un empoisonnement qui aurait eu pour cause la jalousie autant que l'intérêt; mais tout ce qui concerne cette histoire est demeuré jusqu'à ce jour assez obscur.

Bien qu'il ait abordé avec succès et dans plusieurs circonstances la sculpture monumentale, Duquesnoy doit la meilleure partie de sa réputation à ses petits modèles en cire et en ivoire.

H. MALLET.



EXPOSITION DE LILLE[1]



APISSERIES. — Parmi les tapisseries en assez grand nombre qui garnissaient les murs de l'Exposition, celles de Lille nous ont particulièrement intéressé.

M. Farcy, d'Angers, en avait cependant exposé quelques-unes de la fin du xve siècle qu'il convient d'étudier d'abord, afin de suivre l'ordre des dates. L'une est un magnifique fragment d'une composition plus vaste, qui représente des hommes montant une nef qui aborde au port. Sur la terrasse de la forteresse qui en défend l'entrée, se tient un chevalier qu'un écu chargé d'une nef posée sur son épaule et le mot *Sperance* désignent suffisamment.

Un autre fragment remarquable, mais d'un tissu moins fin que le précédent, représente *Isaac bénissant Jacob*.

Il faut s'arrêter plus longtemps devant deux tapisseries d'une exécution très-simple, puisque le rouge, le bleu et le tanné, avec les couleurs de chair, y dominent presque exclusivement.

Elles représentent le combat des Vices et des Vertus, lointains souvenirs de la *Psychomachia* de Prudence avivés par les personnifications du *Roman de la Rose*.

Le sujet de l'une est expliqué par ce quatrain :

> Le Monde pend à ung fil seulement
> Par les péchies qu'on voit présent régner ;
> Mais l'Église pacifie humblement
> Le Ire divin voellant le arbre coper.

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. X, p. 481.

On voit, en effet, le globe du monde suspendu sur un grand arbre, qu'un ange, représentant l'*Ire divin*, attaque au pied à grands coups de hache, malgré les supplications d'*Église*, d'*Oraison* et d'*Abstinence*, tandis que *Fol amour* embrasse *Jonesse*, que *Vanité* peigne sa longue chevelure, que *Friandise* et *Apetit desordons* sont à table, et qu'au fond *Convoitise*, derrière un sac d'écus, renvoie rudement *le Mendiant*.

Le sujet de la seconde est indiqué par cet autre quatrain :

> Par Vanyte et aultres souldars
> Est pourmené le Monde follement.
> Mais rencontres est de piques et dars
> De Humilité qui le assault vaillament.

Ici le combat se complique d'un souvenir des *Triomphes* de Pétrarque, qui exercèrent une si grande influence sur l'art des commencements de la Renaissance, tant en Italie qu'en France.

En effet le Monde, qu'on représente déjà par une sphère, est posé sur les genoux d'une jeune fille qui est une personnification charmante de la Vanité, assise sur un char traîné par des chevaux. Ses « souldars », *Jactance*, *Fol amour* et *Jonesse*, l'accompagnent. Mais *Amour divin* saisit les chevaux à la bride et les détourne de la route facile qu'ils suivaient, tandis qu'*Humylité* a attaqué *Jactance*, et que *Dévotion* a percé d'une flèche *Fol amour* et *Jonesse*, qui marchent toujours de compagnie. Dans le fond *Chasteté* « se combat à *Ipocrisie* », comme disent les chansons de geste.

Chacune de ces compositions remarquables est limitée par deux colonnes, et entourée par une étroite bordure de fleurs et d'oiseaux.

M. de Farcy possède encore une tapisserie du XVIe siècle, d'un tissu un peu grossier, mais très-intéressante pour l'histoire du costume. Elle se compose de trois bandes, une large entre deux plus étroites, divisées en compartiments où sont représentées plusieurs scènes de la légende de saint Guillaume. Deux vers français, léonins le plus souvent et d'une étrange prosodie, expliquent chaque sujet.

M. le chanoine Van Drival, qui habite Arras, attribue à la fabrique de cette ville plusieurs tapisseries du XVIIe siècle, possédées tant par lui que par la cathédrale et le musée.

Ces dernières, au nombre de trois, représentent un sujet tout local, qui est la légende de la sainte Chandelle ; mais elles ne font guère honneur aux ateliers d'Arras qui pouvaient subsister encore : le dessin en est aussi barbare que le tissu est grossier. En un mot, elles sont fort laides.

La domination française fut deux fois fatale à l'industrie de la tapisserie dans Arras. D'abord en 1477, lorsque Louis XI se fut emparé de la ville, qu'il aurait complétement dépeuplée, s'il faut s'en rapporter aux historiens.

Comme ses habitants ne lui avaient point été bons sujets, il ne leur fut point bon seigneur, et il les dispersa dans les différentes provinces du royaume, appelant pour les remplacer des artisans de ses bonnes villes.

La seconde fois, ce fut lors du siége de 1640. M. le chanoine Van Drival, dans son livre sur les *Tapisseries d'Arras*, affirme qu'il y avait encore quinze cents métiers à cette époque, qui furent réduits au nombre de sept ou huit, les ouvriers ayant émigré dans les Flandres.

Les efforts de Colbert ne réussirent point à relever cette industrie qui, en 1758, ne possédait qu'un seul représentant, qui était Plantez, de Lille. Les villes flamandes avaient su profiter de la faute commise par le roi de France, en développant à l'envi une industrie qu'y avaient transportée les ouvriers chassés d'une cité à qui l'on avait enlevé jusqu'à son nom.

Les tapisseries de Lille sont supérieures, par le dessin, la coloration et le tissu, à ce que nous nous étions imaginé. Celles que possèdent les hospices de Lille et que A. Guillaume Werniers vendit à l'hôpital Notre-Dame en 1705, après les avoir fabriquées d'après les cartons d'Arnould de Wuez, représentent, l'une Baudoin IX et Marie de Champagne avec leurs enfants, l'autre Jeanne de Flandre entre ses deux maris, Ferdinand de Portugal et Thomas de Savoie. Ces nobles personnages, assis sur des estrades couvertes de tapis et abritées de tentures, portent des costumes d'une inexactitude nullement problématique.

Si le champ de la tenture est un peu vide, les bordures, formées d'entrelacs de lanières bleu clair combinées avec des feuillages et des fleurons rouges nuancés de bleu, ou rouges nuancés de violet sur fond brun, interrompues par des écus d'armoiries, sont d'un dessin fort original et plein de goût, bien qu'il diffère entièrement de ce qui se faisait à cette époque en France. On y devine cependant une influence de Béracin.

Les rouges, qui dominent dans ces tapisseries, sont supérieurement conservés, mais les carnations ont pâli.

Deux autres tapisseries appartenant à M. Bellet-Degroux, marchand d'antiquités à Lille, portent également la signature de G. Werniers et la fleur de lis blanche de Lille sur champ de gueules. Elles datent de 1735 et représentent, l'une *la Femme adultère*, l'autre *Jésus et les petits enfants*. Les personnages, d'un excellent dessin et d'une certaine tournure, sont un compromis entre l'école flamande et l'école française de

Lebrun. Malheureusement les sujets sont incomplets, ayant été coupés d'un côté, et la bordure, d'un dessin tout français, a dû être raccourcie dans le haut et dans le bas, afin de s'adapter aux dimensions nouvelles des tapisseries. Cette bordure se retrouve complète autour d'une *Multiplication des pains* en fort mauvais état, exposée par l'église de Fresnes (Nord).

Enfin un tout petit panneau, représentant la Vierge et l'enfant Jésus, de la collection de M. Van der Cruisse de Waziers, signé T. D. MELTER dans le sujet même, est encore une œuvre lilloise très-recommandable.

BRODERIES. — Elles étaient en très-grand nombre, formant des parements d'autel ou des orfrois appliqués sur des vêtements ecclésiastiques. Cette dernière section était l'une des plus considérables de l'Exposition, grâce surtout aux envois de M. de Farcy et de M. Gauchez. La plupart malheureusement des orfrois avaient été enlevés d'anciens vêtements pour être transportés sur des chasubles taillées à la moderne.

Parmi les parements d'autels, nous en avons revu un que M. de Farcy avait déjà exposé à Tours. C'est une œuvre du XVe siècle, d'un aspect assez triste, qui représente la Vierge debout entre les douze apôtres.

Un autre, qui appartient à l'église Saint-Vaast de Bailleul, est à citer comme réalisant l'idéal du mauvais goût. L'adoration des Rois et celle des Bergers y sont représentées au naturel, par des personnages d'un grotesque achevé, avec leurs costumes de la fin du XVIIe siècle, s'enlevant, brodés en soie, avec un relief très-prononcé, ainsi que les accessoires, sur un fond damassé d'argent.

Parmi les orfrois des vêtements ecclésiastiques en très-grand nombre, et généralement assez médiocres, nous ne trouvons que la chape dite de Charles-Quint, conservée par la cathédrale de Tournay, qui soit une œuvre vraiment magnifique. Le tissu et son décor vont de pair.

Le tissu est formé d'un fond de velours pourpre sur lequel s'enroulent et s'enlacent des branchages sortant d'un vase placé au centre et au bas de la chape, le tout d'or frisé, dont les boucles dépassent le niveau du velours, qui n'est point très-fourni. Le décor se compose de sujets brodés en soie sur fond d'or. Le chaperon représente *la Cène*, et les bandes qui descendent le long des bords sont composées de médaillons circulaires à sujets séparés par des grotesques symétriques sur fond d'or. Un entrelacs d'or formant une saillie très-prononcée borde les bandes et le chaperon.

Si l'on analyse cette ornementation, on voit que son fond est formé de fils d'or parallèles assez gros, fixés de place en place par d'autres fils

transversaux, de façon à former un treillis. C'est probablement ce que M. Th. Biais, si compétent en ces matières, appelle une couchure d'or[1].

Les carnations sont exprimées par une broderie de soie dont les points parallèles recouvrent entièrement chaque fil d'or, tandis que pour les draperies la broderie couvre au moins deux fils à la fois, et parfois plus. Un fil plus gros cerne leurs contours. L'or du fond, ménagé de place en place, par la broderie plus ou moins espacée, éclaire les draperies et les relie au fond par des transitions insensibles et d'un effet décoratif des plus heureux.

Il y avait, nous l'avons dit, des vêtements ecclésiastiques en grand nombre, plusieurs étaient ornés de beaux orfrois brodés, mais tous disparaissaient devant la chape dite de Charles-Quint.

Tissus. — Si nous passons aux étoffes, nous en aurons plusieurs à signaler.

M. le chanoine Van Drival en possède quelques-unes du XIIe au XIIIe siècle et de caractère essentiellement oriental, dont il désigne le genre et l'origine avec un peu trop de certitude peut-être. La chasuble de saint Thomas de Cantorbéry, que conserve la cathédrale de Tournay, est pourpre et faite de ce que nous appellerions aujourd'hui du foulard. Elle a gardé la forme antique d'un disque de 1^{m},50 de rayon et de 4^{m},96 de tour, percé d'un trou au centre pour le passage de la tête. Elle ressemble peu, on le voit, par sa forme ainsi que par sa souplesse qui lui permet de se draper sur les bras du prêtre, au disgracieux vêtement formé de deux ais rendus rigides à force de bougran qui pendent sans grâce aujourd'hui sur la poitrine et sur les épaules de l'officiant.

Les orfrois très-étroits se composent de deux bandes verticales et opposées, réunies par une bande oblique qui descend de l'une et l'autre épaule. Ce sont de simples galons d'or et de soie blanche formant des losanges remplis de bâtons rompus sur l'orfroi vertical, et d'oiseaux ou de dragons affrontés de chaque côté d'une tige fleuronnée : souvenir des tissus d'Orient sur les bandes obliques. Tout cela sur des contours très-élémentaires et très-rigides, ressautant d'un fil sur l'autre sans dissimulation aucune.

La chasuble de sainte Aldegonde, possédée par l'église de Maubeuge, malheureusement quelque peu modernisée, de telle sorte qu'on a pu tailler une étole et un manipule dans les rognures, a été décrite et publiée dans la

1. *Gazette des Beaux-Arts,* t. X, p. 245 et suivantes.

Revue de l'Art chrétien par M. Charles de Linas, l'archéologue de France et autres lieux le plus compétent en tissus du moyen âge. Le tissu est de soie rouge dessinant des papegeais adossés, mais se regardant sur un fond d'or battu, c'est-à-dire formé de lamelles d'or aplaties au marteau avant que d'avoir été tissées.

L'orfroi, qui est de même forme que sur la chasuble de saint Thomas de Cantorbéry, est un galon tissé de soie plate, violette, rouge et blanche, formant des losanges combinés entre eux.

L'église Saint-Nicolas de Namur avait enfin envoyé une chasuble de satin rouge également retaillée à la moderne. Ce qui la rend remarquable c'est son orfroi, étroit comme aux vêtements dont nous venons de parler, formé d'un double entrelacs encadrant des marguerites et des pensées, et chargé, au croisement de la bande verticale et de la bande horizontale, dans le dos, d'un crucifix brodé en relief.

Le satin du fond est enfin semé du monogramme I. H. S. en grandes lettres carrées, enjolivées de torsades et de paraphes, comme sont les capitales des manuscrits du XVIe siècle. Un semis de marguerites et de pensées accompagne les monogrammes. Enfin l'inscription suivante, brodée en or et en rouge sur un morceau de satin bleu, nous apprend le nom du donateur et l'époque de la fabrication. *Mgr Ioh^te de Romõt me fec fieri or^te p. eo. Anno dni m^o ccccc.* (Johannes de Romont me fecit fieri, orate pro eo. Anno Domini MCCCCC.)

Nous citerons encore une chasuble en velours cramoisi frappé du XVIe siècle, appartenant à la cathédrale de Tournay.

Au milieu d'une profusion de voiles de calice brodés et d'aubes garnies de dentelles on remarquait un corporal donné à la communauté des carmélites d'Amiens par la vénérable mère Thérèse de Saint-Augustin, cette fille de Louis XV qui est en passe d'être canonisée et sur le compte de laquelle la *Revue des Deux Mondes* s'est tout dernièrement quelque peu égayée. Un T surmonté de la couronne royale est tracé dans le tissu à jour de la dentelle qui borde ce corporal.

Sculpture. — Une replique en terre cuite de la *Déposition* de croix de Jean Goujon, qui est venue du jubé de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois au musée du Louvre en passant par celui des Petits-Augustins, a été exposée par M. A. Houzé de l'Aulnoit, de Lille. Cette terre cuite diffère par quelques détails de la pierre sculptée du Louvre. La tête du personnage qui soulève le Christ est inclinée, et les bras de la Vierge sont nus. Notons qu'une replique du bas-relief du Louvre, en nous ne savons quelle matière revêtue d'une couche de couleur noire, existe au musée de Lille.

Ivoires. — Les murs d'une salle étaient couverts de crucifix d'ivoire ou de bois. Le catalogue en enregistre quarante-quatre de toutes les dimensions. L'effet était assez original, mais les ouvriers en ce genre de représentations sont en général si habiles, que nous ne savons distinguer entre un bon crucifix et un médiocre. Les dimensions de l'ivoire entrent souvent pour beaucoup dans ses qualités.

Nous en mentionnerons un seul, appartenant à l'église de Saint-Acheul, qui est de bois peint et poli et de travail espagnol, digne par le caractère de réalité que lui a donné l'imagier de ces sculptures polychromes qu'affectionnait Alonzo Cano.

L'exposition possédait un certain nombre d'ivoires très-remarquables, parmi lesquels malheureusement il s'en trouvait trop de notoirement faux et pour lesquels le catologue s'est montré trop indulgent, malgré quelques réserves.

Nous ne savons s'il faut faire remonter jusqu'au vi^e siècle une crosse d'ivoire appartenant à l'église Saint-Sauveur, de Bruges, composée d'une simple volute sans ornements, emmanchée à un bâton formé de petits cylindres réunis par des viroles de bronze doré. En l'absence de tout indice résultant d'un système quelconque d'ornementation, nous ne pouvons supposer qu'une ancienneté fort grande probablement, mais moindre peut-être qu'on ne le suppose.

Par contre, on rajeunit par trop, peut-être, un feuillet de diptyque qui appartient à M. Mallet, d'Amiens, et que l'on attribue au ixe siècle.

Nous en rapprocherions volontiers la date de l'époque des Catacombes, tant il montre d'influence antique dans les trois sujets qui y sont figurés et qui sont : le Massacre des Innocents, le Baptême du Christ et le miracle de Cana. Ce dernier sujet surtout est traité comme dans les peintures et les fonds de coupe des Catacombes. Le Christ, suivi d'un apôtre portant comme lui un volumen, bénit quatre hydries que l'on remplit avec le contenu d'une amphore à deux anses.

Dans le *Baptême,* saint Jean est représenté en berger avec le pédum en main. Mais le Christ est nimbé, ce qui rejette cette sculpture vers le ve siècle. Notons que la bordure, faite d'oves très-barbares, marque encore une influence exclusivement antique.

Le diptyque carolingien de la cathédrale de Tournay est composé de deux plaques d'ivoire qui ne sont ni de même travail, ni probablement de même époque. Dans l'une, l'ornementation est surtout végétale. Des figures couvrent presque exclusivement l'autre, qui est d'une main plus habile. Les bordures des deux feuillets, formées de feuilles entablées, montrent surtout cette différence. L'une est ciselée avec une grande

finesse ; l'autre est sommairement indiquée, et semble, dans ses ornements, une copie de la première dont les figures sont d'un dessin plus énergique et plus traditionnel. La décoration de la première se compose d'un disque central entre deux doubles volutes affrontées, dont les feuilles



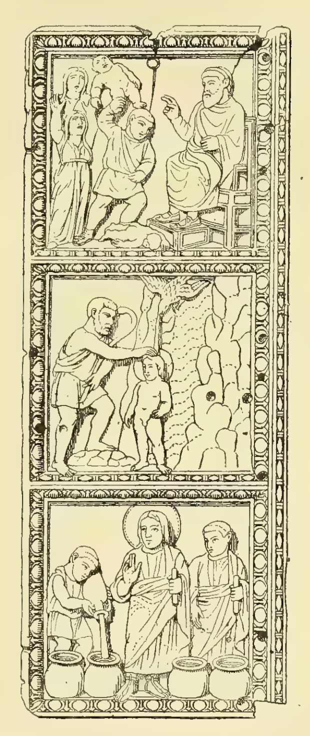
FEUILLET DE DIPTYQUE (CATHÉDRALE DE TOURNAY).

d'acanthe couvrent tout le fond. Le disque renferme la figure de saint Nicaise, évêque, S. NICASIUS. EPS nimbé, tête nue, revêtu de la chasuble, tenant un livre et bénissant à la latine, debout entre deux diacres revêtus de la dalmatique, portant chacun le manipule à la main et non sur le bras et inclinés devant lui.

L'absence de coiffure sur la tête de l'évêque saint Nicaise indique

une date antérieure au XIIe siècle, et la présence du manipule (*manutergium*), dans la main de chacun des diacres, donne lieu à la même observation. Nous serions assez porté à croire que cet ivoire est du XIe siècle.

Quant au second feuillet, un peu antérieur peut-être, de beaucoup



SCÈNES DE L'ENFANCE DU CHRIST; IVOIRE.

plus important que le premier au point de vue de l'iconographie, le plan ci-joint en fera comprendre l'ordonnance.

Dans le bas la crucifixion est figurée. Le Christ à nimbe crucifère, imberbe, est fixé par quatre clous à la croix.

1. L'Église se tient debout à sa droite près d'un édicule ouvert, SCA

ECLESIA, et reçoit son sang dans un calice qui sera plus tard le saint Graal des romans du cycle d'Arthur.

2. La synagogue est à sa gauche, près d'un édicule fermé, HIERVSALEM. Le symbolisme des deux édicules, l'un ouvert et représentant la loi nouvelle, l'autre fermé et figurant la loi ancienne dont le livre est clos, n'a pas besoin d'explication. Plus tard, au XIII[e] siècle, il s'accentuera davantage en représentant l'Église couronnée et triomphante, et la Synagogue, un bandeau sur les yeux, vaincue, laissant tomber sa couronne ainsi que les tables de la loi.

3 et 4. Au-dessus des deux bras de la croix, pour figurer la nature entière qui assiste au sacrifice, le soleil et la lune se voilant la face sont figurés en buste dans des disques.

5. Un disque dans lequel est figuré un agneau à nimbe crucifère. AGNVS DI est porté par deux anges.

6. Le Christ triomphant, assis sur un trône dans une gloire ogivale. l'A et l'Ω sont gravés de chaque côté de son nimbe crucifère. Il bénit de la droite, et tient de la gauche l'Évangile ouvert. Sa gloire est cantonnée de quatre disques renfermant chacun un symbole évangélique.

7. Le lion.

8. L'ange.

9. L'aigle.

10. Le bœuf.

11 et 12. Deux anges garnissent les intervalles. C'est la vision d'Ézéchiel traduite par un ornemaniste, tandis que le petit panneau du palais Pitti la montre entrevue par un peintre de génie.

Une plaque à double face, et cintrée à ses deux extrémités les plus étroites, un peu fruste aujourd'hui et d'un art sauvage, appartient à M. le président Quenson, de Saint-Omer, et doit être du XI[e] au XII[e] siècle. Le Christ assis, bénissant et tenant l'Évangile ouvert, y est représenté sur une face. Sur l'autre se trouvent le lion et l'aigle. M. Gauchez avait envoyé un fragment de coffret du XI[e] siècle, d'une exécution des plus barbares. Le Christ y est représenté entre la Vierge et saint Jean-Baptiste. Œuvre occidentale, qui montre une influence byzantine par le soin qu'a pris celui qui l'a ciselée de désigner le Christ par les lettres grecques IC. X. et les deux autres personnages par leur nom latin.

La cathédrale de Namur possède un magnifique autel portatif ou itinéraire, de dimensions plus considérables que ne sont d'habitude ces petits meubles que l'on rencontre assez souvent encore, de l'autre côté du Rhin, dans les trésors d'église ou dans les musées.

Celui de Namur est une caisse rectangulaire dont les côtés sont for-

més par dix-huit plaques de dent de morse, six sur chacune des grandes faces et trois sur chacune des petites, portant sur un soubassement et supportant une corniche d'ivoire. Le dessus est formé par la pierre con-



LE COURONNEMENT DE LA VIERGE; IVOIRE.

sacrée, qui est ici d'agate rognonnée encadrée par une bordure de cuivre gravé et doré.

Les plaques des côtés sont sculptées de sujets surtout relatifs aux miracles du Christ, exécutés en style romano-byzantin, tandis que les

frises du soubassement et de la corniche sont de style byzantin. Les inscriptions qui expliquent les sujets sont latines.

Les colonnes de cuivre doré qui séparent les plaques des côtés et la bordure de la pierre semblent postérieures aux sculptures. Les rinceaux gravés sur la bordure sont les mêmes que ceux du revers de la croix d'Otto conservée dans le trésor de l'église d'Essen, et qui est datée de la fin du xe siècle, ayant été exécutée par les ordres de l'abbesse Théophanie, nièce de l'empereur Othon, de 974 à 982.

L'autel itinéraire de Namur ne serait donc point postérieur au xe siècle, s'il ne lui est point antérieur par ses ivoires.

Le cabinet de M. Desmottes possède plusieurs plaques isolées ou réunies en diptyques, du xiiie et du xive siècle, que nous nous contenterons de citer, non pas qu'elles ne soient d'un excellent art, mais parce qu'elles ne nous apprendront rien de nouveau, les scènes de l'Évangile qui y sont représentées se retrouvant presque identiques sur tous les ivoires de la même époque.

M. Aug. Orenfant, de Lille, possède un charmant polyptyque du xive siècle, qui est composé d'une Vierge en ronde bosse, debout, portant l'enfant Jésus, abritée sous un dais et entourée de quatre volets qui l'enveloppent lorsqu'ils sont fermés. Ces volets, terminés supérieurement par des frontons aigus qui s'ajustent sous les rampants du dais central, sont divisés en trois registres où sont figurées en bas-relief plusieurs scènes de l'enfance du Christ.

La couleur intervient, assez importante, mais cependant avec discrétion, dans cette œuvre du ciseau. Les carnations sont peintes : la robe de la Vierge est couverte de fleurs pourpres avivées par un vernis très-brillant; son manteau est décoré d'orfrois d'or. Les figures des bas-reliefs s'enlèvent sur un fond bleu.

Un autre petit monument à peu près semblable, de même époque et du même travail français, était exposé par M. Planquart, de Lille. Un ange dépose une couronne sur la tête de la Vierge qui porte l'enfant Jésus. Les volets, divisés en deux registres seulement, montrent les sujets habituels, réunis ou divisés sur le champ de chaque volet, suivant les nécessités de la composition et le nombre des personnages.

Citons encore deux charmantes statuettes de la Vierge debout, portant l'enfant Jésus, également du xive siècle, exposées par M. Béthune d'Ydevalle, de Gand; et une autre Vierge assise et en bas-relief envoyée de Paris par M. Charvet.

Parmi les choses les plus rares, il faut mentionner une très-grande tête de femme taillée dans un énorme morceau d'ivoire, que possède

M. Catteau, de Lille. La sculpture en est un peu sèche, eu égard à ses dimensions. L'ivoirier qui l'a taillée a apporté dans la sculpture, qu'il fallait faire monumentale, les habitudes de la ciselure des infiniment petits. Mais enfin cette tête ne manque pas de caractère. Elle a dû servir à composer une Vierge habillée, car le moyen âge, auquel elle nous semble appartenir, était comme les Grecs qui vêtissaient leurs déesses.

Le bois. — L'église de Sainte-Aldegonde, à Maubeuge, possède une crosse dont la hampe en bois de noyer, croyons-nous, fut sculptée vers le XIIIe siècle, d'une suite de sujets empruntés à l'Évangile, formant des zones séparées par des arcs en anse de panier portés parfois sur une colonne. L'art en est peu savant, les figures étant courtes, plutôt ciselées dans le bois que modelées. Mais ce qui donne un certain intérêt à ce bâton, c'est que nous en connaissons trois autres identiques par la matière, les sujets et l'exécution.

L'un appartient à l'abbé Jouen, d'Évreux, et provient de la collégiale d'Écouis; Millin, qui l'avait vu avant la Révolution, en parle dans ses *Antiquités nationales*. L'autre appartient à l'église Notre-Dame de Pontoise, et quelques tronçons d'un dernier sont à la cathédrale de Reims.

Ainsi, de compte fait, voici quatre bâtons de crosse identiques, qui doivent être sortis, du XIIe au XIIIe siècle, d'un même atelier.

L'imagerie en bois, ainsi que nous l'avons déjà indiqué, était fort abondante, les Flandres ayant plus que tout autre pays contribué à son développement au XVe siècle. C'est aussi dans ce siècle que furent exécutées la plupart des œuvres que nous avons remarquées, et qui proviennent pour la majeure partie d'anciens rétables comme les églises de Belgique et d'Allemagne en possèdent encore : œuvres souvent aussi importantes que remarquables, où le relief et la couleur se marient de toutes les façons. Une statuette de la Vierge, exposée par M. Guilmain-Brack, de Cambrai, et provenant de la cathédrale de cette ville, est un fort intéressant exemple de cette alliance. Cette Vierge avec l'enfant Jésus, qui est des commencements du XVe siècle, est d'ailleurs très-remarquable par l'abondance des plis savants que forment sa robe et son manteau. Elle se tient debout dans une niche pentagone fermée par des volets brisés. La statuette est peinte et dorée, tandis que des « plattes peintures », comme on disait au XVIIe siècle, décorent les volets.

Ce parti est celui qui était le plus généralement adopté, et nous en signalerons un exemple dans le cabinet de M. A. Desmottes, à qui appartiennent les œuvres dont nous avons à nous occuper maintenant.

C'est un triptyque dont le sujet central, taillé dans le bois, puis peint,

représente la *Descente de croix*, tandis que sur les volets sont peints le *Portement de croix* et *la Résurrection.* Les deux donateurs sont représentés dans ces peintures, qui sont dues à une main flamande et des plus habiles du xve siècle.

Lorsque les triptyques surmontant des autels de grandes dimensions étaient eux-mêmes des œuvres considérables, il arrivait que le sujet central et les volets sculptés tous trois formaient, lorsque ces derniers étaient ouverts, un grand ensemble de sculptures. Ainsi deux feuillets réunis en diptyque par M. A. Desmottes étaient dans le principe les volets d'un triptyque ainsi que leur forme l'indique. Sur l'un, le martyre d'une sainte; sur l'autre, sainte Anne est représentée portant dans ses bras l'enfant Jésus et tenant la Vierge de la main gauche. Une religieuse, accompagnée de ses armoiries, est agenouillée devant ce groupe assez insolite dans l'art français, mais plus fréquent dans l'art allemand, qui peut revendiquer cette œuvre. Les têtes y sont rondes et plates, en effet, et tout à fait analogues à celles des saints peints sur fond d'or au xve siècle, dont sont amplement pourvus les musées d'Allemagne. Les vêtements sont dorés et les personnages s'enlèvent sur un fond de draperie, comme dans beaucoup des peintures que nous venons de rappeler.

Notons que ces sculptures, bien que du xve siècle et appartenant encore à l'art gothique, indiquent une tendance marquée au bas-relief : chose rare à cette époque, où les figures sont presque toujours exécutées sinon en ronde bosse, du moins en haut-relief, quelle que soit leur place.

Une assez grande châsse de bois sculpté, peint et doré, est encore à noter. Sur les côtés sont les douze apôtres, réunis deux à deux sous un arc en accolade porté par deux pilastres. Des saints flanquent les angles, abrités de dais avec clocheton. Enfin deux anges, en adoration de chaque côté de la croix, surmontent le toit orné d'une crête.

Un grand bas-relief de bois de noyer représentant la mort de la Vierge, qui provient de la collection Soltikoff, où M. Carrand le disait de travail lyonnais du xve siècle; un *Couronnement de la Vierge*, groupe en ronde bosse du même siècle, qui était jadis une « poupée » de Stolle fort probablement, et enfin une statuette de sainte Catherine, debout dans une pose très-hanchée et portant un costume arrangé dans le goût du xvie siècle, complètent l'apport de M. A. Desmottes.

Il nous faut parler cependant d'un bas-relief étrange, moitié bois, moitié tissu, que nous avons vu dans le cabinet de cet amateur. C'est un buste de Vierge. La face, en bois peint, est coiffée d'un voile de toile couverte d'un apprêt et dorée. La main, qu'on dirait moulée sur nature, est posée sur la poitrine. La tête se détache sur un grand nimbe percé

d'à-jours gothiques. Les bords de la caisse qui l'encadre sont également décorés d'à-jours de même style percés sur fond bleu.

Nous sommes assez embarrassé pour assigner une nationalité à cette œuvre, que nous croyons cependant originaire de l'Italie du Nord.

L'art franchement italien n'était guère représenté que par une Vierge avec l'Enfant, assise sur un large trône magnifiquement orné : sculpture en bois revêtue d'une si magnifique patine sombre qu'on croirait un bronze. Ce curieux spécimen de la Renaissance italienne du XVe siècle viendrait de Sienne et appartient à M. Gauchez.

Puisque nous avons pénétré dans le cabinet de M. Desmottes, il nous semble nécessaire de dire un mot des meubles flamands du XVe et du XVIe siècle, que nous y avons vus.

Ceux du XVe siècle se composent essentiellement d'un coffre sur quatre pieds. Le coffre s'ouvre latéralement en deux vantaux séparés par une partie dormante; quelquefois deux layettes (tiroirs) sont ménagés au-dessous. Comme toutes ces parties mobiles sont sculptées de sujets taillés en plein bois, les ais qui les forment sont très-épais.

Les formes et les assemblages de toutes les parties du meuble sont excessivement simples.

Cette simplicité subsiste au XVIe siècle, mais moindre, les formes inspirées de l'antique se substituant à celles du moyen âge avec leurs superfilations de socles, de bases, de chapiteaux, d'ordres et de tout ce qui s'ensuit. Nous citerons une crédence formée d'une table d'applique à tiroir, portée sur des colonnes lisses qui reposent sur un soubassement continu, détail souvent absent des meubles d'époque antérieure. Au-dessus de la table et en retraite se dresse un coffre-armoire à deux vantaux, protégé par une corniche saillante que supportent trois termes en console, qui divisent la façade en deux parties. Des panneaux saillants, entourés de moulures très-fines, remplissent les vides de la charpente de ce meuble de chêne d'une excellente exécution.

Au XVIIe siècle, le coffre devient buffet. Les formes se compliquent et s'alourdissent, les moulures des panneaux se croisent et se combinent de mille façons diverses. La corniche qui supporte la tablette prend une hauteur considérable et se développe en une courbe molle dont la convexité est couverte de godrons ou de miroirs allongés qu'interrompent des muffles de lions au droit des pilastres, en forme de termes qui dessinent les principales divisions du meuble.

ALFRED DARCEL.

(La suite prochainement.)

LE DIX-HUITIÈME SIÈCLE

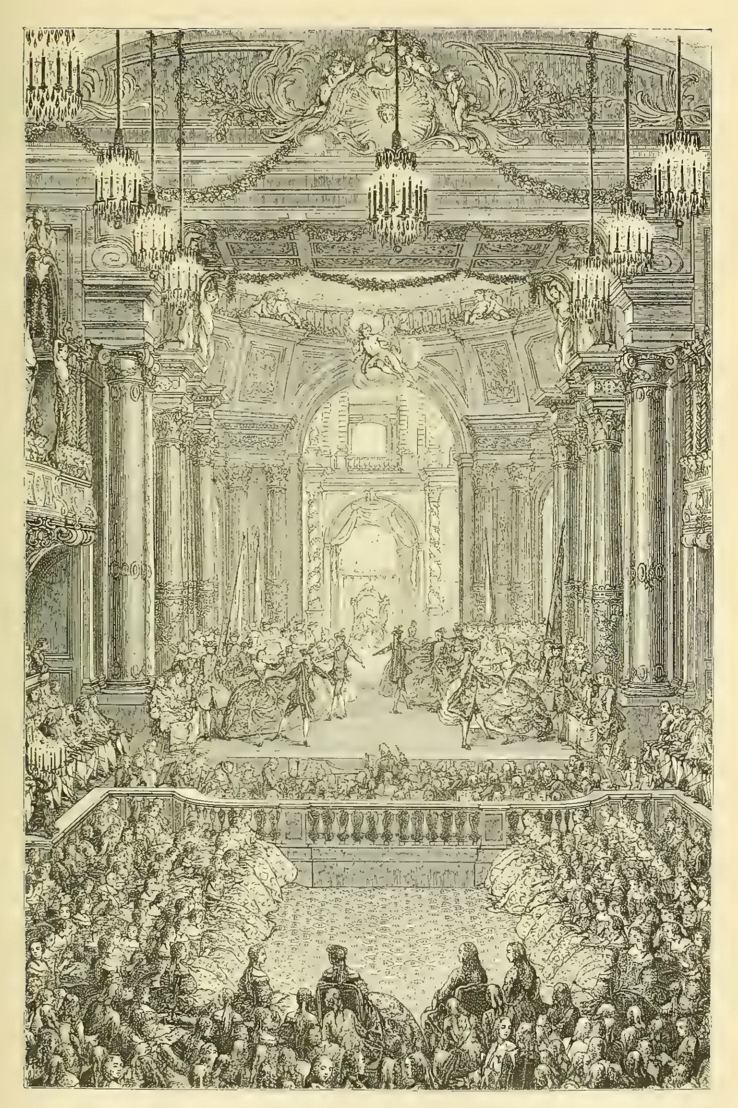
PAR PAUL LACROIX [1]



En confiant à M. Racinet la direction artistique d'un livre dont M. Paul Lacroix avait fait le texte, MM. Didot ont clairement montré leur intention de réunir dans ce volume une quantité immense de documents, et de les présenter au public sous une forme des plus attrayantes. Les ouvrages que M. Paul Lacroix a publiés sur le moyen âge sont avant tout des livres de vulgarisation, et ceux qui, en apprenant l'histoire au collége, étaient fatigués de cette suite non interrompue de massacres et de guerres interminables, ayant toujours pour cause des questions d'intérêt princier, ont pu se convaincre qu'on ne leur avait montré que la parade. La véritable pièce, celle où la nation est en jeu, roulait sur un sujet bien autrement varié et intéressant, sur les transformations du goût, qui sont la forme visible des mœurs, et sur les efforts portés dans le travail, qui sont la véritable histoire de l'humanité. C'est là que tendent aujourd'hui les investigations des hommes curieux de fouiller dans le passé, et nous ne saurions trop applaudir aux tentatives qui ont pour but de nous en révéler le côté intime.

Mais si, en étudiant le moyen âge, M. Paul Lacroix avait été parfois arrêté par la rareté des documents, il se heurtait, en abordant le

1. Paris, Didot.



REPRÉSENTATION DE LA PRINCESSE DE NAVARRE A VERSAILLES, D'APRÈS COCHIN.

XVIIIe siècle, à une difficulté contraire, et, en présence de l'immense quantité de matériaux qu'il avait sous la main, il fallait faire un choix judicieux, ne pas s'arrêter aux choses d'un intérêt secondaire, et présenter dans chaque auteur cité les parties les plus caractéristiques. En puisant ainsi dans les grands écrivains et dans les journalistes qui font de



LA SORTIE DU COLLEGE, D'APRÈS SAINT-AUBIN.

la littérature au jour le jour, dans les discours des hommes d'État et dans les piquantes conversations des salons, dans les théories des philosophes et dans les satires mordantes de la rue, il a fait une véritable et curieuse histoire littéraire d'une époque; l'auteur s'est tellement effacé pour faire valoir les autorités sur lesquelles il s'appuie, il a tellement multiplié les citations de tout genre que, se faisant en quelque sorte le metteur en pages des écrivains qu'il invoque, il aurait pu intituler son livre : *le*

Dix-huitième siècle raconté par lui-même. C'est là le caractère particulier de cet ouvrage qui nous montre tour à tour la cour, la noblesse, la bourgeoisie, le peuple, la finance, l'armée, le théâtre, les salons et la rue, les habitants de la ville et ceux de la campagne.

La tâche de M. Racinet, chargé de diriger les illustrations, était assurément des plus difficiles : dans son volume d'*Apulée,* il s'était montré dessinateur plein de goût. Mais ici il fallait se faire historien, ne jamais paraître personnellement, bien qu'étant toujours présent derrière la coulisse, et mettre adroitement en scène, à la place qui convient, les collaborateurs chargés de présenter à nos yeux l'image vivante du XVIII[e] siècle. Ces collaborateurs sont Watteau, Boucher, Lancret, Bouchardon, Eisen, Gravelot, Saint-Aubin, Moreau, Cochin, etc. C'est un vrai plaisir de voir comment chacun a reçu le véritable rôle qui lui convenait, et comment, de concert avec les écrivains, les artistes nous font comprendre et presque toucher du doigt ce siècle sérieux et frivole, menant de front la philosophie et les chansons, grave à ses heures et spirituel en tout temps, et qui, par un chemin semé de fêtes et de ballets d'opéra, marchait à la révolution. Les splendides fêtes données par la cour de France ont été souvent reproduites par d'excellents graveurs. C'est ainsi que nous voyons, par la charmante gravure de Cochin, comment le manége de la Grande-Écurie avait été convertie en salle de spectacle pour y représenter *la Princesse de Navarre,* comédie-ballet de Voltaire, mise en musique par Rameau.

Voyez-vous la *Sortie du collége,* cette jolie composition où Saint-Aubin a représenté de joyeux écoliers jouant et battant la semelle dans la rue? Ces enfants-là, ce sont les conventionnels de l'avenir. Voyez-vous la *Leçon de chant* de Chodowieski? Cette jeune fille qui s'exerce en vue de la soirée où elle veut briller, n'ira-t-elle pas un jour grossir le nombre des émigrés de Coblentz? Ces gravures qui, avec bien d'autres, se trouvent au chapitre sur l'éducation, suffiraient à montrer comment l'illustration du livre a été comprise.

Paris présentait au XVIII[e] siècle un aspect des plus animés. Une foule de petits métiers s'exerçaient dans la rue, et les marchands ambulants faisaient dès le matin un tapage infernal. M. Racinet a fait reproduire, d'après Bouchardon, une suite fort amusante de types populaires, connue sous le nom de *Cris de Paris.* On y voit reproduits, avec infiniment d'esprit, tous les petits métiers, disparus pour la plupart aujourd'hui, mais qui à cette époque encombraient la voie publique.

Voici la marchande d'huîtres avec son cri traditionnel : *Huîtres à l'écaille;* voici *le Tonnelier, la Montreuse de lanterne magique, le Petit Décrotteur,* etc. Mais Bouchardon n'est pas seul invoqué, et Boucher nous

montre avec son *besacier* que s'il est fantaisiste à l'habitude, il sait être réel au besoin.

Si du peuple nous passons à la bourgeoisie, nous trouverons Chardin avec ses intérieurs si simples, Greuse qui exprime si bien les scènes intimes de la famille, Chodowieski dont les petites figures sont d'une expression si piquante. La noblesse et ses allures au temps de la reine Marie-Antoinette ont été admirablement traduites par Moreau, dont les exquises vignettes sont aujourd'hui si recherchées. Ses compositions, il



« HUITRES A L'ÉCAILLE. »

Les cris de Paris, d'après Bouchardon.

est vrai, brillent par l'esprit plutôt qu'elles ne touchent par le sentiment, car même lorsqu'il veut rendre une scène de famille, comme dans *les Délices de la Maternité,* c'est le piquant de la tournure qui séduit avant tout. Mais la physionomie du temps est là tout entière : dans ce jardin somptueux et tout artificiel, le jeune marquis, assis au pied d'une statue, se croit sans doute bien loin des mœurs de la ville, et se trouve heureux de mener « la vie simple des champs ». En souriant à son enfant, il se rappelle l'*Émile* de Jean-Jacques Rousseau, et la marquise à laquelle une soubrette fort pimpante vient d'amener pour un moment le petit bébé qu'elle caresse, ne se doute assurément pas qu'on ne peut connaître réellement *les Délices de la maternité* qu'à la condition d'en accepter fran-

chement les fatigues et les angoisses. On avait alors sur la rusticité des idées assez singulières, et si le hameau de Trianon n'était là pour prouver combien était artificielle la passion qu'on affectait pour la campagne et les villages, les paysans si vifs et si bien vêtus de Lancret et de Boucher suffiraient à le démontrer. Ce goût n'était en effet qu'une réaction contre celui qui avait prévalu sous Louis XV, car le XVIIIe siècle présente



LE PÈRE TRANQUILLE, BESACIER, D'APRÈS BOUCHER.

plusieurs phases bien distinctes qui pourraient chacune faire le sujet d'une étude spéciale.

Après la vieillesse morose de Louis XIV, la Régence se présente comme un joyeux carnaval. A l'étiquette somptueuse et empesée de l'ancienne cour, succède une période de licence, où le caprice et la fantaisie tiennent lieu de toute règle. Les modes changent en même temps que les mœurs, le mobilier se contourne, les élégances du boudoir remplacent la solennité des grands appartements, et le XVIIIe siècle s'affirme de toutes parts avec un caractère entièrement nouveau, que l'art s'efforce de traduire. Si Watteau, qui semblerait un pur fantaisiste, est pourtant un traducteur si exact des mœurs de son temps, c'est qu'à ce moment le théâtre tient la première place dans la vie et les occupations des classes

aristocratiques. Malgré le dédain qu'on affiche en théorie pour la profession d'artiste dramatique, le comédien et l'homme du monde vivent côte à côte, et les élégances un peu affectées du théâtre déteignent sur les habitudes de la ville; mais quel charmant interprète que Watteau, et



COSTUME D'HOMME.

Fac-simile, d'après une eau-forte de Watteau.

comme le cachet du temps apparaît dans toutes ses figures à travers la brillante personnalité de l'artiste!

Cochin, venu après Watteau et avant Moreau, est le dessinateur par excellence des fêtes de Louis XV. Quels renseignements précieux ses estampes nous fournissent sur les fêtes données à Versailles! Le clergé, l'armée, les parlements ont aussi leurs interprètes, car l'art a touché à tout, et on retrouve le goût et les préoccupations de nos pères jusque dans leurs cartes de visite, jusque dans les enseignes des boutiquiers.



HISPANIA

ÆGYPTUS

D'après les Peintures de M. Paul Baudry

Photogravure & Imp. Goupil & Cie



Outre les nombreuses gravures qu'il a semées dans le texte, M. Racinet a accompagné l'ouvrage de chromo-lithographies faites avec le plus grand soin, et, bien qu'en dehors des applications purement décoratives nous ne goûtions pas beaucoup ce mode de reproductions, nous devons constater qu'il y a des tentatives heureuses ; le *Jardin du Palais-Royal*, d'après Debucourt, est assurément une des plus jolies choses qu'on ait faites dans ce genre.

L'art du XVIIIe siècle, si vivant, si gai, si absolument français surtout,



DOMIRAIL EN HABIT DE PAYSAN, D'APRÈS WATTEAU.

donne une idée très-nette de toute une période historique, et c'est par lui seul qu'on peut en connaître le côté intime. L'ouvrage de M. Paul Lacroix, avec les illustrations dont M. Racinet l'a enrichi, est un résumé complet et bien instructif d'un temps que chacun peut apprécier différemment, mais qui est bien intéressant pour nous, puisqu'il s'agit de nos devanciers immédiats, et que les mœurs qu'il nous raconte sont celles de nos grand'mères.

RENÉ MÉNARD.

LES DRAPEAUX FRANÇAIS

PAR M. GUSTAVE DESJARDINS[1]



LES documents rassemblés et mis sous les yeux du public dans la dernière exposition des beaux-arts appliqués à l'industrie donnent une grande actualité aux recherches sur le costume. L'ouvrage fort intéressant que M. Gustave Desjardins vient de faire paraître élucide aujourd'hui un autre côté de la question. Il s'agit des drapeaux français : oriflamme, bannière, pennon, etc., et des marques nationales : écharpes, cocardes, etc. Cet ordre de recherches entre de droit dans le cycle des études sur le costume.

Vous rappelez-vous le tableau d'Ary Scheffer : *Charlemagne reçoit à Paderborn la soumission de Witikind,* qui fait actuellement partie des galeries de Versailles ?— Charlemagne est à cheval, entouré de guerriers et de prélats. Des étendards, sur lesquels sont brodées des images de saints, flottent au-dessus de sa tête et de celles des membres du clergé. Ces étendards ont la forme d'un T. Ils ne diffèrent du *vexillum* antique qu'en ce que l'étoffe, au lieu d'être nouée par ses deux extrémités à une barre fixe, est clouée sur une barre flottante comme dans les représentations que nous avons du *labarum*.

Or il y a une petite difficulté que M. Desjardins nous fait apercevoir, c'est « qu'après l'invasion des Barbares, la forme romaine disparaît pour faire place à un étendard fixé à la hampe par l'un de ses côtés ». Il n'a trouvé dans le cours de ses recherches jusqu'au XVIe siècle qu'un seul drapeau faisant exception à cette règle. Ce drapeau est placé au sommet du mât d'un vaisseau, dans la tapisserie de Bayeux. C'est donc aussi par erreur que M. Larivière, dans sa *Bataille de Mons-en-Puelle,* donne à l'oriflamme de Saint-Denis, qui y fut prise par les Flamands, la forme du *labarum*. Les vitraux de Notre-Dame de Chartres nous montrent que l'oriflamme était un gonfanon rouge à cinq queues.

Je n'attache pas plus d'importance qu'il ne faut à ces erreurs d'archéologie. Un peintre n'est pas un critique, et la valeur purement scientifique d'un tableau d'histoire est tout à fait secondaire. Cependant, nous voyons les maîtres en tirer un fort bon parti. Dans le tableau d'Eugène Delacroix : *Entrée des Croisés à Constantinople,* l'aspect étrange des costumes produit un effet des plus saisissants.

1. Paris. — Morel.

M. Desjardins s'appuie sur deux mosaïques du *Triclinium* de Saint-Jean de Latran qu'il a rapprochées du passage suivant de la *Chanson de Roland:*

> Gefreid d'Anjou portet l'orie flambe,
> Seint Piere fut, si aveit num Romaine;
> Mais de Munjoie ilæc out pris eschange.

Il décrit ainsi le drapeau de Charlemagne : « L'étendard est rouge avec six roses ormées d'un centre d'or, d'un cercle bleu et d'un cercle d'or, et un semis de quatorze ou seize croisettes d'or. La hampe est terminée par un globe blanc et rouge dans lequel est plantée une croix ; sous le globe est une houppe bleue, blanche et rouge. » Remarquons que ces trois couleurs étaient aussi celles des gonfanons sarrasins.

Nous venons de voir quelles étaient la forme et la couleur de l'oriflamme de Saint-Denis ; occupons-nous maintenant de la bannière de France. Il nous faut remonter jusqu'au XIII[e] siècle pour trouver une description de cette enseigne. Elle était bleue et ornée de fleurs de lis d'or. Cette bannière se mettait à la proue des navires, sur les tours des villes soumises à la domination royale ; elle flottait dans les camps au-dessus du quartier du roi ; on la retrouve aussi dans tous les monuments représentant des cérémonies solennelles. Le bleu et l'or ou blanc, voilà donc les couleurs de France. Nous verrons les Valois y ajouter le rouge, et ces trois couleurs se perpétuer sous les Bourbons. Remarquons que les rois, tout en conservant la bannière de France, ne se privèrent pas de drapeaux à leurs couleurs personnelles. C'est ainsi que M. Desjardins relève les enseignes suivantes :

Les gardes de Louis XII portaient à son entrée à Milan un étendard jaune et rouge avec un porc-épic. L'étendard de Charles VI était rouge, blanc et noir. Les couleurs de Henri II étaient le noir et le blanc, avec un croissant montant d'argent et les mots : *Donec totum compleat orbem.* Henri III avait le jaune et le violet. Pour le drapeau de Henri IV nous copions textuellement : « tricolore par bandes verticales, rouges, blanches et bleues. »

Arrivons à un drapeau auquel nous voyons jouer un grand rôle pendant la guerre de Cent ans : le drapeau rouge à croix blanche. Voici comment M. Desjardins explique son apparition. Au XV[e] siècle, alors que l'oriflamme n'est plus portée dans les armées, il se forme sur cette bannière une opinion inexacte, mais que les miniatures des manuscrits expriment. L'oriflamme est partout et chaque troupe d'aventuriers a la sienne. Ce drapeau devint le drapeau de la France. Nous avons vu les croisés français prendre pour marque distinctive la croix rouge. Pendant la guerre de Cent ans, par un revirement bizarre, ce sont les Anglais qui adoptent ce signe. Les Français prennent la croix blanche qu'ils mettent sur leur drapeau rouge. Avant la guerre de Cent ans on ne connaissait pas d'enseigne commune ; chaque seigneur, chaque chef de bande, chaque ville avait la sienne ; une fois la paix faite avec les Anglais, la diversité des drapeaux reprit le dessus.

Je ne dirai que quelques mots sur l'étendard et le pennon. L'étendard, grand drapeau fendu au milieu, semble n'avoir eu d'autre but que d'indiquer par son volume l'emplacement occupé par le général.

Le pennon, petite bande d'étoffe terminée en pointe, était porté par les *bacheliers.* Quand ils avaient satisfait à certaines obligations et que l'on voulait les élever au grade de *bannerets,* on coupait la pointe du pennon qui devenait alors une véritable bannière. Le roi, en guerre, était suivi de l'étendard, de la bannière et d'un pennon.

Voici, selon M. Littré, l'étymologie du mot écharpe : « Le sens propre est poche, sacoche pendue au cou; ce qui justifie l'étymologie germanique donnée par Diez : ancien haut allemand, *scherbe*, poche; bas Rhin, *schirpe;* Brême, *schrap.* » Ce mot désigne la sacoche des pèlerins. L'écharpe, telle que nous la concevons aujourd'hui, dit M. Gustave Desjardins, est d'importation étrangère. Les huguenots l'empruntèrent aux reîtres qu'ils avaient appelés. Ils la substituèrent à la croix blanche catholique. Henri III prit l'écharpe blanche des soldats du roi de Navarre.

Quant à la cocarde, elle n'avait pas avant la Révolution l'importance que nous lui donnons aujourd'hui. Jusqu'à cette époque elle ne servit que d'ornement, et fut assortie aux différents costumes des régiments.

Les premiers pavillons maritimes furent, du XIIIe au XVe siècle, bleus brodés de fleurs de lis or. Vers le milieu du XVe siècle, commence à apparaître l'enseigne rouge à croix blanche dont nous venons de nous occuper. Au XVIIe siècle le pavillon le plus usité était le pavillon bleu à croix blanche; Louis XIV introduisit dans la marine la flamme et le drapeau blancs. Celui-ci avait été emprunté à l'Italie en même temps que le terme de *colonel général.* Il n'a aucune signification politique ou nationale et figure aussi bien dans les camps ennemis que dans le camp français. Il est tout bonnement le signe du commandement.

En résumé, le drapeau blanc, qui, selon une phrase célèbre, aurait été le drapeau de nos rois, ne remonte pas plus haut que la Révolution.

« L'origine de l'adoption du rouge, du blanc et du bleu comme couleurs de la nation, écrit M. Desjardins, n'a pas jusqu'ici pu être établie avec certitude. Quelle qu'elle soit, il est démontré que la cocarde et le drapeau tricolores datent des journées de la Bastille et ont été donnés à la France par la ville de Paris. Enseigne et cocarde sont à ses livrées qui étaient semblables aux couleurs du roi.

« Les émigrés et les Vendéens opposèrent l'écharpe et le panache du chef de la maison de Bourbon, transformés en cocarde et en enseigne royalistes, à son propre drapeau devenu l'emblème de la Révolution. Plus tard, les idées se brouilleront tellement sur ce point que le drapeau blanc, par le plus singulier des anachronismes, passera pour avoir été le drapeau même de Henri IV. »

M. Desjardins fait remarquer que, parmi les enseignes qui couvrent la tapisserie de Bayeux, les unes, comme celle que porte Guillaume le Conquérant, ont une croix brodée. Selon lui, et le dessin d'un sceau de l'an 1100 vient confirmer son dire, cette enseigne est « la reproduction en grand, au nombre de queues près, de l'étendard de Henri Ier ». Il ajoute avec raison que ce parallèle a une grande importance au point de vue de l'âge de cette tapisserie. D'autres tapisseries, exposées par l'*Union centrale,* nous ont permis de vérifier les opinions émises par M. Desjardins.

On y voit aussi un portrait de Louis XIV sur un lit de justice, appartenant à M. Patrice Salin. Ce portrait de l'époque est une miniature sur vélin. Il est impossible de ne pas être frappé de l'assemblage du bleu, du blanc et du rouge dans le costume du roi.

Le volume de M. Desjardins est très-intéressant au point de vue de l'érudition, mais il est encore fait pour exciter la passion d'un bibliophile. Grâce aux nombreuses planches en couleur qu'il contient, les recherches qui sembleraient devoir être, au premier abord, un peu arides, se changent en une agréable promenade artistique.

P. RIOUX-MAILLOU.

COLLECTION BASILEWSKY[1]

PAR MM. A. DARCEL ET A. BASILEWSKY



Depuis le prince Soltykoff aucun particulier n'a réuni une collection d'objets usuels du Moyen âge et de la Renaissance aussi nombreuse et aussi intéressante que celle dont son possesseur même et M. Darcel viennent de publier le catalogue.

Il n'est personne à Paris se piquant de goût ou s'intéressant aux études d'art qui n'ait visité au moins une fois cette collection, qui n'ait rendu justice au soin qui a présidé à sa formation, qui n'ait gardé un sympathique souvenir de l'accueil et de la courtoisie du propriétaire. Si M. Basilewsky a le goût des belles choses, il a trop de tact pour être un adepte de l'égoïste maxime de l'art pour l'art. Ce n'est pas un possesseur avare. Après les soins de l'acquisition, son premier mouvement (j'en appelle à tous les visiteurs) est d'en faire profiter les autres. Que d'agréables heures j'ai passées, pour ma part, dans ces féconds loisirs ! que de choses intéressantes j'ai appris là que j'eusse toujours ignorées ! C'est à ce besoin que répond la publication de ce *Catalogue*. Ne pouvant admettre tout le monde dans le sanctuaire où sont réunies ses merveilles, M. Basilewsky a du moins voulu qu'elles pussent aller trouver quiconque s'y intéresse, réveiller le goût assoupi, servir de guide et de memento à des recherches ultérieures. Il l'a fait d'une façon splendide; et tout en rendant une entière justice à ce livre (pourquoi ne l'avouerais-je pas ?) je suis un peu jaloux que l'initiative n'en soit pas due à un Français. M. Basilewsky est trop bon Russe pour ne pas comprendre ce sentiment.

L'ouvrage est divisé en deux parties distinctes : Le *Catalogue* proprement dit comprenant 560 numéros; une préface sous le titre d'*Essai sur les arts industriels au Moyen âge*. Sous les grandes divisions chronologiques : — Art des Catacombes — Art Byzantin — Art du Moyen âge — Art de la Renaissance — Art Oriental — le catalogue décrit les unités de la collection : Marbres, Terres cuites, Ivoires, Bronzes, Verrerie, Mosaïque, Bois, Meubles, Orfévrerie, Ferronnerie, Armes, Émaux, Faïences, Tapisserie, Broderie; toutes les formes, toutes les variétés de formes adaptées par le génie humain à toutes les variétés de ses besoins; toutes celles où il a imprimé le sceau de sa puissance créatrice. C'est l'analyse. L'*Essai* sépare les particularités de détail des caractères communs à chacun des objets, rejette les premières, conserve les seconds, les groupe par masses, indique les liens qui rattachent ces masses au mouvement général de l'esprit humain ; trace enfin un tableau d'ensemble des transformations successives

1. Un vol. orné de planches. Paris, Morel, 1874.

que des mœurs, des époques, des nationalités, des climats différents ont fait subir au sentiment de l'art dans son application aux objets usuels. C'est la synthèse.

Je n'ai pas à entrer dans le détail d'un catalogue. On n'analyse pas l'analyse. Quand j'aurai dit qu'il est rédigé avec une exactitude scrupuleuse, une précision qui parle aux yeux, une science incontestable et qui n'a rien de pédantesque, je n'étonnerai aucun des lecteurs de la *Gazette*. Ils connaissent de longue main la compétence de M. Darcel dans ces sortes de matières. Toutes les branches de l'archéologie lui sont familières, et en fait de catalogues — un des livres les plus difficiles à faire quand on veut le bien faire — il n'en est pas à son coup d'essai.

Je viens de dire ce qu'était l'*Essai*. Tiré à part, il formerait un traité complet, un *tableau*, comme on disait au siècle dernier, de l'art appliqué à l'industrie depuis le Ier jusqu'au XVIe siècle. Depuis le Ier siècle; vous avez bien lu. M. Darcel a repris en effet une question que personne que je sache, depuis M. Paul Perret et le R. P. Marchi, n'avait traitée d'une façon aussi complète : celle de l'art des Catacombes. A propos des monuments des premiers temps de l'Église figurant dans la collection Basilewsky, l'auteur a réuni une foule de notions éparses sur les usages, les habitudes des chrétiens lorsqu'ils cachaient encore leur culte dans les carrières et les *Colombaria* abandonnés de Rome. Il en a fait une espèce d'histoire des Origines du christianisme d'autant plus intéressante qu'elle s'appuie sur des pièces authentiques. Ce n'est pas moi qui y relèverai des inexactitudes ou des déductions hasardées. J'ignorais complétement ces questions avant-hier, je crains de les oublier demain; le peu que j'en sais date d'hier et je le dois à M. Darcel. L'art des Catacombes! C'est une spécialité à ajouter à toutes celles qui forment le domaine de mon vieux camarade. Quoi qu'il arrive, je suis convaincu que les pages consacrées à ce nouveau rameau de la science ne passeront pas inaperçues et causeront de l'émotion dans le Landernau de l'archéologie.

Il serait injuste de refuser des éloges à la partie secondaire du livre : je veux dire à son exécution matérielle. Sorti des presses de M. Jouaust, imprimées par M. Lemercier, le texte et les chromolithographies soutiennent la réputation d'élégance et de correction si bien méritée par ces deux imprimeurs. Il est digne en tout point de ses aînés. Ne s'adressât-il pas aux collectionneurs, le *Catalogue* Basilewsky aurait encore les droits les plus légitimes à figurer à une place d'honneur sur les tablettes des bibliophiles.

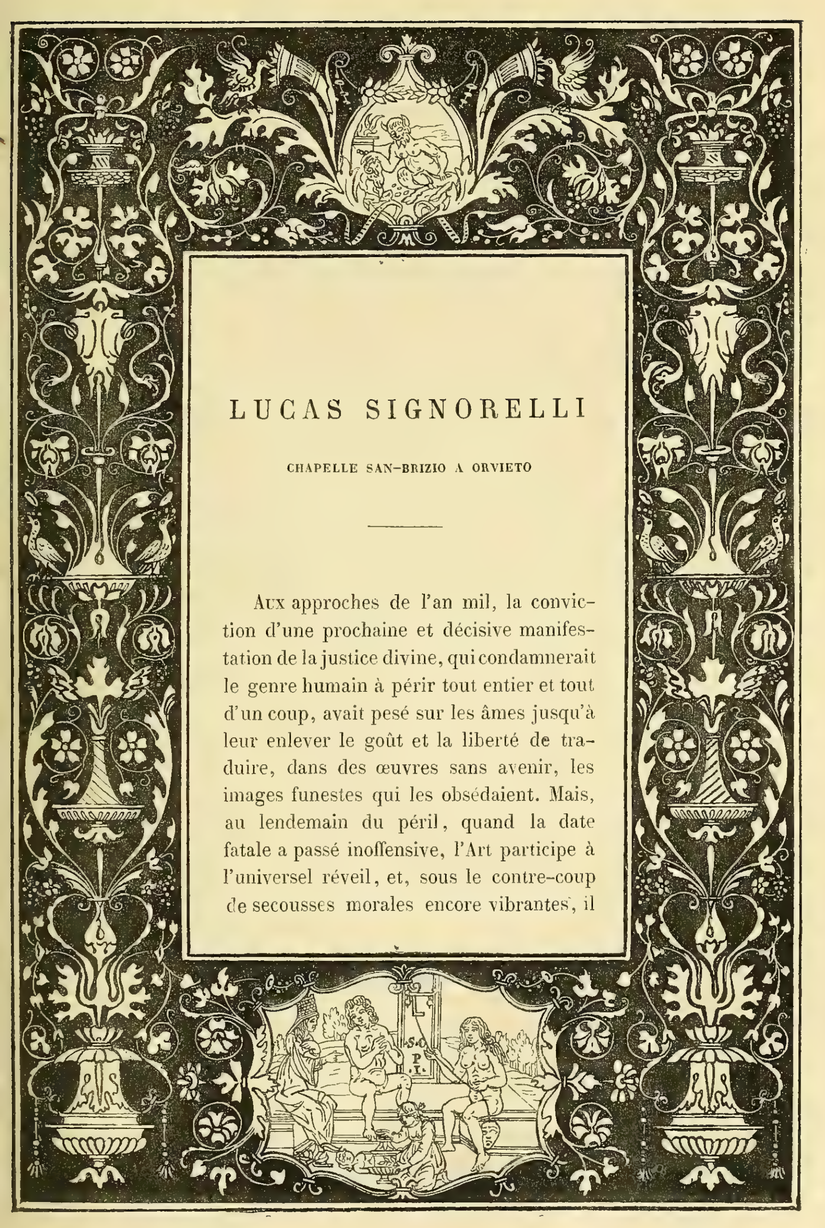
Sa mission est plus étendue et plus pratique. Il est destiné à devenir le *vade mecum* du collectionneur, le Manuel de l'archéologue. Moins volumineux que l'ouvrage de M. Jules Labarte, il a sur l'*Histoire des Arts industriels* l'avantage d'être postérieur, c'est-à-dire d'avoir profité, et de faire profiter les autres des travaux et des découvertes qui n'avaient pas vu le jour au moment de la publication de l'*Histoire des Arts industriels*. Il est meilleur parce qu'il est plus récent. Le second ne fera pas oublier le premier : ce n'est ni ma pensée ni celle de MM. Basilewsky et Darcel : il le résume et le complète. C'est beaucoup.

L. CLÉMENT DE RIS.

L'Administrateur-gérant : ALFRED DE LOSTALOT.

Le Rédacteur en chef : RENÉ MÉNARD.

PARIS — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [1835]



LUCAS SIGNORELLI

CHAPELLE SAN-BRIZIO A ORVIETO

Aux approches de l'an mil, la conviction d'une prochaine et décisive manifestation de la justice divine, qui condamnerait le genre humain à périr tout entier et tout d'un coup, avait pesé sur les âmes jusqu'à leur enlever le goût et la liberté de traduire, dans des œuvres sans avenir, les images funestes qui les obsédaient. Mais, au lendemain du péril, quand la date fatale a passé inoffensive, l'Art participe à l'universel réveil, et, sous le contre-coup de secousses morales encore vibrantes, il

va multiplier les représentations destinées tout ensemble à porter le reflet de terreurs, sinon évanouies, du moins ajournées par un sursis indéterminé, et à familiariser les regards avec la perspective incertaine de ce jour, dont l'échéance n'était plus imminente. Sous des formes souvent étranges, où le grotesque et le terrible préludaient au sublime et l'annonçaient parfois, les compositions de cet ordre contenaient invariablement un sens moral profond qui en était comme l'âme. Elles répondaient à cette pensée d'une réparation future qu'en présence de tant d'inégalités autrement irrémédiables, proclame le christianisme et que ne désavoue nulle philosophie élevée.

Les tailleurs de pierres du XIIe et du XIIIe siècle en firent volontiers le sujet des sculptures qu'ils plaçaient au frontispice de nos cathédrales, comme pour provoquer l'attention du passant le plus indifférent qui traversait le parvis sacré. Sous le pinceau des grands artistes italiens qui appartiennent aux deux siècles suivants, les mêmes images saisissantes reparaissent, tantôt à l'intérieur de l'église où elles fixent dès l'entrée les regards des fidèles, tantôt associées de plus près au recueillement intime du sanctuaire, tantôt enfin, précisant les graves enseignements qui sont inséparables de l'asile des morts. Les unes et les autres concourent à former un ensemble imposant où l'on voit figurer Giotto et Orcagna, chacun à deux reprises [1], suivis de près par le Siennois Taddeo Bartoli [2], et que devait couronner en pleine Renaissance le chef-d'œuvre écrit par Michel-Ange sous la dictée du moyen âge, en caractères empruntés aux temps bibliques [3].

Tout à fait au début du XVIe siècle, à cette série déjà riche, s'ajoutent d'importants travaux exécutés presque simultanément dans une église du Frioul, à Collalto, et dans une petite ville de l'Italie centrale. Par les uns commençait à se révéler le futur rival de Titien, Pordenone; par les autres, dont nous allons dire quelques mots, s'affirmait le précurseur le plus apparent de Michel-Ange, reprenant, au bout d'un demi-siècle, l'œuvre entamée par le plus mystique des peintres de Florence.

1. Giotto dans le palais du podestat à Florence et dans la chapelle de l'Arena à Padoue; Orcagna dans le Campo Santo de Pise et dans la chapelle des Strozzi à l'église Santa-Maria-Novella de Florence.

2. Dans la cathédrale de la petite ville de San-Gimignano.

3. Avec Michel-Ange, le grand art italien semble avoir épuisé cet ordre de sujets. Le *Paradis* de Tintoret y rentre encore, mais pour n'en montrer qu'une seule face. Si l'on veut retrouver en Italie un vrai *Jugement dernier,* au delà du XVIe siècle, il faut remonter les vallées qui confinent au Monte Rosa, et faire connaissance avec cette tribu d'artistes du Val Sesia, qui mérite de figurer, à titre de complément ou d'appendice, dans les annales de la peinture chrétienne.

C'est à Fra Angelico en effet que revient l'honneur d'avoir, vers le milieu du XVe siècle, placé dans trois des compartiments triangulaires compris entre les arêtes supérieures qui couvrent la chapelle de San-Brizio, au fond de la cathédrale d'Orvieto, un Christ attristé plutôt qu'irrité, malgré l'énergie d'un geste que le peintre empruntait à Orcagna pour le transmettre à Michel-Ange, et, autour de lui, des anges qui, par leurs formes élancées et sveltes, se rapprochent de ceux qu'il a reproduits tant de fois ailleurs, mais se distinguent par un air de vague et tendre commisération, une vierge et des apôtres qui ont malheureusement subi de graves altérations; seize prophètes enfin, portant sur leurs visages rassérénés que nulle contraction ne trouble, l'inaltérable reflet de la justice éternelle dont ils sont les tranquilles contemplateurs après en avoir fait éclater les oracles, et rendant avec une douceur majestueuse qui a été rarement égalée (si elle le fut jamais) la sécurité du repos sans fin en face des splendeurs divines. Toutes ces figures formaient comme la clef de voûte d'un monument de l'art chrétien qui ne devait pas de sitôt recevoir son achèvement. Plus de cinquante années allaient s'écouler avant qu'il s'élevât sur ses assises pour rejoindre son couronnement anticipé. Quel nom resterait attaché aux parties, de beaucoup les plus importantes par leur étendue, qui n'avaient pas encore été touchées? A défaut d'une main purement florentine [1], quelle école obtiendrait la préférence? Est-ce du côté de Sienne, est-ce vers l'Ombrie que l'on allait se tourner?

Une lacune eût interrompu l'enchaînement serré et logique qui lie entre elles les phases diverses de l'histoire de l'art italien, s'il ne se fût trouvé une occasion décisive de manifester ce développement, un maître spécialement doué pour en profiter. Cette occasion, ce fut la décoration de la chapelle San-Brizio. Ce maître, c'est Lucas Signorelli.

Lorsque les auteurs de l'*Histoire de la Peinture en Italie* [2] mentionnent les vicissitudes par lesquelles, échappant aux mains de Pérugin et de Pinturicchio qui n'y touchèrent pas ou ne firent que l'effleurer, cette œuvre capitale échut définitivement au peintre de Cortone, ces observateurs que l'on dirait presque infaillibles à force de calme et de pénétration patiente, ne peuvent se défendre d'une sorte d'émotion solennelle qui porte avec elle sa justification. Il est certain que les fresques, admirables du

1. L'offre faite, en 1449, par le meilleur élève de Fra Angelico, Benozzo Gozzoli, de se substituer à son maître, n'avait reçu qu'une réponse évasive.

Les compartiments de la voûte représentant des groupes de patriarches, de docteurs, etc., avaient été laissés vides par Fra Angelico et furent remplis, plus tard, par la même main qui traça les grandes fresques placées au-dessous.

2. MM. Crowe et Cavalcaselle.

reste à tant d'égards, de *Santa-Maria-Maddalena-dei-Pazzi*, à Florence, et de la *Libreria*, à Sienne, laissent voir à quel point, dépaysés dans la région la plus tumultueuse, la plus étourdissante, que pût aborder la peinture religieuse, ces doux représentants de l'école ombrienne eussent dû faire violence à leur tempérament et rompre avec leurs paisibles habitudes. Signorelli, au contraire, s'y trouve pleinement à l'aise et comme dans son élément naturel. Aussi, de l'année qui s'ouvre sur son nouveau travail en même temps qu'elle inaugure un nouveau siècle (1500), il va faire, pour sa part, une date *climatérique* et féconde en significatifs présages. Que lui manquait-il pour exercer sur une large échelle les facultés que révélaient déjà cette *Flagellation*[1], cette *Vierge aux Bergers*[2], mieux encore le *Moïse* de la chapelle Sixtine, où, par application d'un principe admis avec peu de scrupules à cette époque, plusieurs épisodes placés sur des plans divers, concourent à former une composition unique, et les sujets profanes destinés à orner le palais Petrucci, à Sienne, dont il ne reste malheureusement que quelques fragments? Ce que de telles œuvres commençaient à manifester hautement, c'était une recherche exacte, une étude attentive de l'ensemble de parties charnues et de parties osseuses qui constitue la structure de la personne humaine; c'était aussi un progrès incontestable dans l'art d'assembler les personnages réunis pour une action commune. Les huit grandes fresques inférieures de la chapelle d'Orvieto et les compartiments des voûtes avoisinant ceux qu'avait déjà remplis Fra Angelico sont là pour attester la fidélité du peintre dont elles contiennent le dernier mot aux promesses qu'il avait faites ailleurs.

Dans le culte voué en commun à l'art, plus d'un maître italien se réserve une sorte de dévotion particulière et circonscrite. Uccelli (pour n'en citer qu'un) fit ses délices de la perspective, jusqu'à lui sacrifier sans regrets le repos de ses nuits. Ce qui attira, captiva Signorelli, lui inspira une ferveur telle, que, sans répugnance et sans révolte, il put prendre pour sujet d'étude le cadavre de son propre fils, ce fut la configuration du corps humain. Les sujets pieux le plus ordinairement traités alors n'offraient à un tel zèle que de maigres motifs et des occasions parcimonieusement mesurées.

Aussi, l'on ne saurait le nier, il entre quelque chose de l'attrait irrésistible exercé par le fruit défendu, et de l'avide empressement qui suit une longue abstinence dans l'audacieuse franchise avec laquelle il remet, à si

1. Musée Bréra, à Milan.
2. Musée des Uffizii, à Florence.

peu de chose près, en l'état où se trouvaient, s'éveillant à la vie, le père et la mère du genre humain, tous ces descendants d'Adam qu'il montre tour à tour terrassés par la colère divine, poussés avec violence aux abîmes sans fond ou paisiblement relevés vers les clartés de l'éternelle béatitude. Comme on l'a dit avec une autorité irrécusable[1] : « Dans certaines de ces scènes, l'animation et la vie sont aussi grandes que dans la *Bataille d'Anghiari* de Michel-Ange. Les nus égalent ceux de la Sixtine et les raccourcis ont la perfection de ceux qu'Uccelli et Piero della Francesca avaient osés. » Un tel éloge, auquel il n'est que juste de souscrire, s'applique en grande partie à cette troupe d'infortunés pour qui les signes célestes, avant-coureurs de la fin prochaine, qu'ils interrogeaient tout à l'heure avec stupéfaction par la vue et par l'ouïe, sont devenus subitement une menace terrible contre laquelle, de leurs mains ramenées et serrées contre leurs têtes, ils s'efforcent de se faire un abri ; une menace qui, portant coup à l'instant même, va précipiter ceux qui ne font encore que chanceler sur les corps de leurs compagnons, atteints les premiers et déjà renversés en arrière ou sur le flanc.

Plus loin, revenus à la vie, les voilà qui, fermement arcboutés sur leurs jarrets tendus, se cambrent, se piètent, se préparent au pugilat qu'ils vont soutenir corps à corps contre les bourreaux dont l'inévitable étreinte doit les faire hurler de douleur. Une élastique fermeté, une agilité souple et nerveuse éclatent sous des épidermes dont les teintes basanées donneraient lieu d'imaginer qu'aux yeux du peintre la vie future est le privilége exclusif d'une seule entre les races qui se partagent l'humanité ; de celle-là même qui avait fourni plus d'un caractère exotique, plus d'un trait de couleur locale à certains types orientaux de la façon de Piero della Francesca[2].

Quelque aridité, il est vrai, se laisse apercevoir sur certains points de ces surfaces charnues un peu lisses, un peu plates, insuffisamment nourries, dont Michel-Ange saura, par tant de puissantes saillies, corriger les maigreurs, relever les creux, et que les disciples de Michel-Ange ne seront que trop habiles à étoffer outre mesure, à surcharger, à faire bomber. De même, si l'on examine les personnages de Signorelli, non plus isolément, mais réunis et agrégés, il faut reconnaître que ses groupes, exempts de confusion, mais non d'une sorte de *compacité*, ne sont pas toujours sans faire désirer cette pondération parfaite, l'un des secrets du génie de Raphaël. Doit-on remarquer, en revanche, qu'il est loin de la

1. MM. Crowe et Cavalcaselle, *History of Painting in Italy*, vol. III, p. 20.

2. *Bataille livrée entre Héraclius et Chosroès*, fresque de l'église Saint-François, à Arezzo.

rigidité rectiligne qui présidait naguère à l'arrangement des spectateurs disposés autour d'un martyre, d'une cérémonie pieuse, d'une guérison miraculeuse, et dont la pratique habituelle laisse parfois encore, jusque chez Gozzoli et Ghirlandajo lui-même, une certaine gêne légèrement compassée contrarier plutôt qu'altérer la libre combinaison des mouvements et des attitudes? Ce qu'il vaut mieux signaler à sa louange, c'est le surcroît de cohésion et de franche animation qui frappe dans ses *ensembles,* lorsqu'on les compare en idée aux fresques de la *Libreria* de Sienne, où, peu d'années après, Pinturicchio fit entrer les événements principaux de la vie d'OEneas Sylvius Piccolomini.

Pour tout dire en deux mots, la science du nu, le sentiment du groupe, voilà les deux principes auxquels se rattacheraient, à titre de corollaires, bien des observations suggérées par l'œuvre de Signorelli, et tendant à démontrer que, dans la part faite soit à des traditions, soit à des textes sacrés et à de poétiques origines, son choix fut calculé de telle sorte que le naturalisme, auquel il accordait tant, s'accommodât de ce qu'il empruntait et n'eût rien à regretter dans ce qu'il répudiait ou laissait de côté.

Par exemple, la constante recherche du vrai dans les formes corporelles le conduit à mettre au rebut certains procédés factices que n'avaient pas dédaignés avant lui-même des maîtres renommés. Une surcharge d'embonpoint, un excès de maigreur, voilà les signes visibles auxquels on avait eu recours pour caractériser les pécheurs qui s'étaient abandonnés aux plaisirs des sens et les justes qui s'étaient infligé des privations pénibles et de méritoires rigueurs [1]. Il rejette ces marques distinctives qui ne parlent qu'aux yeux, et en les rejetant fait preuve de bon goût. Par contre, le procédé de dépouillement absolu dont Signorelli refuse de se départir à l'égard de ses ressuscités est incompatible avec un effet moral que ses prédécesseurs n'avaient pas négligé de recueillir dans l'héritage poétique de l'auteur de la *Divine Comédie* [2]. En conservant à quelques-uns des coupables que frappait l'arrêt suprême, les insignes, soit des dignités éminentes, soit même de l'autorité souveraine qui leur avait appartenu dans l'ordre temporel ou spirituel, afin de transformer de telles marques d'honneur en signes privilégiés de réprobation, ces maîtres s'étaient plu à relever ce que cette seconde enveloppe, retour-

1. Dans des intentions bornées à la vie présente, à un point de vue politique et *social,* comme nous dirions aujourd'hui, n'est-ce pas de la même distinction matérielle que le langage avait tiré les termes de *popolo grosso, popolo minuto,* employés pour désigner les classes aristocratiques et les classes populaires?

2. Dans la fresque de Collalto, c'est un pape qui ouvre la marche des damnés.



SIGNORELLI PINX — HAUSSOULLIER

LE PARADIS.

Fragment d'une fresque de la Cathédrale d'Orvieto

Gazette des Beaux-Arts — Imp. A. [illegible]



née en quelque sorte et mise à l'envers après la mort, pouvait trahir de mal assorti et de mensonger, lorsque, au lieu de s'adapter équitablement aux vrais mérites, elle s'était trouvée comme jetée au hasard suivant les caprices de la destinée. Les apparences d'une égalité toute sèche et toute nue, auxquelles le peintre de la chapelle de San-Brizio donne le dessus, excluaient un tel contraste surérogatoire; il n'a pas songé, d'ailleurs, à l'introduire par cette sorte de transaction subreptice qu'adopte Jean Cousin[1], quand, de tout ce qui avait revêtu, sa vie durant, tel personnage investi du pouvoir souverain, il lui laisse sa couronne, mais presque rien de plus.

On voit sans peine encore pour quelle raison, plutôt que de s'aventurer à la suite de l'auteur de l'*Apocalypse*, il s'attache aux paroles par où le prophète Ézéchiel fait voir, dans un sens figuratif, la vie pénétrant à nouveau, non-seulement des organismes encore intacts, auxquels il ne manque que le souffle vital, mais encore des squelettes et jusqu'à des ossements desséchés. S'il s'en tient à cette prodigieuse interversion des rôles entre la nature, qui reprend tous ses droits, et la mort, qui perd tous les siens (*Mors stupebit et natura*), sans vouloir y mêler des apparitions surprenantes à un autre titre, c'est qu'il comprend bien que l'étrange fantasmagorie des visions apocalyptiques eût été loin de satisfaire aussi étroitement des exigences plastiques auxquelles il aime à se soumettre et à devoir un triomphe qui est au prix de cette soumission.

Le même désir de ne perdre aucun des avantages auxquels il tient avant tout, justifie l'extrême sobriété dont il fait preuve dans le choix et la répartition des attributs destinés à élever au-dessus des apparences humaines ou bien à faire descendre plus ou moins bas, sur les degrés du règne animal, les acteurs du drame qui font partie des chœurs célestes ou des légions infernales. Il s'abstient à meilleur titre encore des amalgames grotesques qui, dans certaines *Tentations de saint Antoine*, de Breughel, de Téniers, de Callot, deviendront comme la parodie des rêves terribles du moyen âge. Au fond, ses démons, ailés ou aptères (et ces derniers sont en majorité), ont toute la structure organique de l'homme, dont ils sont les aînés dans le mal et la rébellion. De vraies mains leur servent à saisir les damnés, à les garotter, à les suspendre à leurs épaules. C'est avec de vrais pieds qu'ils les terrassent et les foulent en trépignant. Certains détails seulement, certains appendices extérieurs, certaines altérations de couleur les signalent en les différenciant. Pas de griffes, mais de courtes cornes plantées près des tempes;

1. *Jugement dernier*, du Louvre.

pas d'entrelacements de serpents, mais une ceinture de poils, des plaques rouges ou verdâtres, marbrant la peau comme autant de stigmates flétrissants que l'on prendrait pour quelque épanchement de venin extravasé, plutôt qu'on n'y reconnaîtrait le reflet des fournaises infernales. Des mèches filamenteuses qui pendent au-dessus de sourcils blancs arqués en crocs, forment une chevelure flasque et hérissée à la fois, marques



LES ÉLUS, FRESQUE DE SIGNORELLI.

d'une vieillesse sans honneur et sans respect, parce que, en elle, la longueur du temps ne signifie rien autre que la perpétuité du mal.

Il procède dans le même esprit, avec la même mesure, lorsqu'il revêt d'une enveloppe corporelle les envoyés célestes chargés de présider aux châtiments sans fin et ceux qui ont pour mission de décerner les récompenses éternelles. C'en est fait des créatures aériennes, sorte d'oiseaux à figure humaine, auxquelles Orcagna semblait prêter des apparences consacrées par les antiques mythologies, tandis qu'en donnant celles d'une nouvelle enfance aux âmes remises entre leurs mains, il demeurait pénétré de l'esprit des premiers âges chrétiens, tel que l'ont recueilli tant

d'inscriptions funèbres transformant le jour de la mort en jour *natal*. Elles ont fui à tire d'ailes, avec leur précieux butin, vers les hauteurs de l'Empyrée. De ces hauteurs descend à l'appel du Signorelli une toute autre race de serviteurs de Dieu. Dépouillez de leurs grandes ailes ceux qui, solidement arrêtés et fortement attentifs, au lieu de flotter dans l'air, surveillent la lutte des réprouvés et des démons, il restera des chevaliers



LES DAMNÉS, FRESQUE PAR SIGNORELLI.

bardés de fer, des guerriers à l'armure desquels nulle pièce ne fait défaut. Ce n'est pas qu'ils entrent eux-mêmes en lice. Leur poste est un poste d'observation, non de combat. Constitués juges du camp, ils sont prêts à dégaîner dès qu'ils auront surpris la moindre fraude dans l'exercice des pouvoirs attribués pour la punition des méchants à de plus méchants encore.

Vis-à-vis, au contraire, la paix, la sérénité, la mansuétude respirent sans mélange sur les traits des messagers du ciel qui, des instruments de musique ou des couronnes d'or à la main, apportent aux prédestinés les prémices du Paradis. Des draperies aux plis harmonieux les enveloppent,

des draperies bien différentes de celles que, vers la même époque, quelques maîtres florentins, Filippino Lippi, un si grand peintre arrivé à son déclin, Raffaello del Garbo, se laissaient aller parfois à tordre en guise de cordes, à enrouler en forme de bandelettes, autour de figures élégamment maniérées.

Quant aux élus eux-mêmes, ils tendent au ciel de leurs regards seulement; car Signorelli se refuse à les affranchir de cette loi de la pesanteur à laquelle Michel-Ange, par un procédé plus hardi en même temps que plus arbitraire, n'hésita pas à les soustraire. La force attractive qui les élève sans les enlever est d'ordre moral et s'exerce indépendamment de tout déplacement physique.

Ce n'est pas tout encore. En retour, vers les deux fenêtres dont les embrasures elles-mêmes contiennent les figures de l'Archange vainqueur de Satan, de l'Archange pesant les âmes, deux fresques, égales en hauteur, inférieures en largeur à celles qui leur correspondent sur les faces principales, en prolongent l'impression, et à quelques égards en fortifient le sens. Si une prédilection décidée pour les commotions soudaines porte le peintre à en rester aux préliminaires de l'état de stabilité étrangère à tout changement qui doit suivre la dernière sentence, là seulement il fait un pas en avant, il trace comme deux épilogues, dont l'un donne un aperçu de la geôle infernale, dont l'autre entr'ouvre une échappée de vue plus directe vers la patrie céleste. D'un côté, la transcription exacte d'un épisode de la *Divine Comédie*[1] présente une troupe confuse de damnés courant derrière un étendard, et, au-dessus, deux gardiens, armés de pied en cap, appartenant à la même escouade angélique que les sentinelles vigilantes de tout à l'heure; de l'autre, des anges encore, les plus beaux qu'ait imaginés Signorelli, mais peut-être aussi, par malheur, les moins favorablement éclairés, invitent et dirigent quelques élus avec un surcroît d'expansive sollicitude. Ingres se serait-il souvenu de la visite qu'il avait faite à Orvieto, lorsque, dans l'une de ses créations les plus nobles, son *Saint Raphaël*, il a si bien rendu à son tour un désir de reprendre la route du ciel dont rien n'égale l'ardeur, si ce n'est l'empressement qu'il montre à se faire suivre en se communiquant?

S'agit-il d'encadrer ces vastes compositions dans les bordures peintes où tant de maîtres, ses devanciers ou ses contemporains, surent introduire des combinaisons si variées? La préoccupation capitale de Signorelli s'accuse jusque dans cette partie secondaire de son œuvre. Rien qui res-

1. *Inferno,* ch. III.

semble au mélange de fruits, de fleurs, d'oiseaux, d'imitations de camées antiques, qui, dans les loges du Vatican, témoigne du goût parfait et de la fécondité d'imagination avec lesquels Jean d'Udine marie les éléments naturels aux formes chimériques. Chez Signorelli, la forme humaine, diminuée, réduite, mais toujours la forme humaine, marque profondément de son empreinte cette décoration accessoire dont, en plusieurs endroits, elle fait seule tous les frais. Des postures penchées, retournées, renversées, y rappellent les jeux des acrobates, de même que tout à l'heure d'autres attitudes faisaient penser aux exercices des athlètes. Tels ces intermèdes musicaux qui, servant à la fois de transition et de limite entre deux coups de théâtre, deux *tableaux* destinés à occuper successivement la scène, ramènent un fragment reconnaissable de quelque thème favori qui a reçu ailleurs tout son développement.

La même observation pourrait s'appliquer à d'autres diminutifs du sujet principal, écrits non plus en marge, mais en guise de *vignettes*, au bas des grandes pages qui constituent le corps de l'œuvre. Rattachés symétriquement par des arabesques qui courent entre eux et rejoignent les portraits, également arrondis, qui forment le point central de l'ensemble, ces sortes d'épisodes tiennent à la fois, par leurs teintes monochromes et par leurs formes orbiculaires, du bas-relief et de la médaille ; ils figurent à leur manière, comme telle réminiscence de Donatello [1], les échanges, les emprunts mutuels par où les différents arts plastiques, que les mêmes mains cultivaient si fréquemment alors, se fécondaient et s'enrichissaient à l'envi.

Au fond, ils ont une signification plus importante, révèlent une autre alliance et servent en quelque sorte de point d'intersection entre les plus hautes sphères intellectuelles. Personnifiées par Virgile (qui partage cet honneur avec Claudien) et par Dante, la poésie antique et la poésie chrétienne, à titre d'avant-courrières et d'interprètes de la Foi et de la Révélation, dont elles annoncent la venue, reçoivent à cette place un hommage imprévu. Là Dante, théologien et poëte à la fois, que Gozzoli, à Montefalco, n'avait osé introduire dans le sanctuaire que moyennant l'inscription et sous la garantie du vers célèbre :

> Theologus Dantes, nullius dogmatis expers;

que Raphaël n'avait pas encore admis tour à tour aux côtés d'Apollon et des Muses, en arrière mais tout près des saints en contemplation devant

1. La reproduction sur un piédestal du bas-relief de *Saint-Georges*, d'Or San Michele.

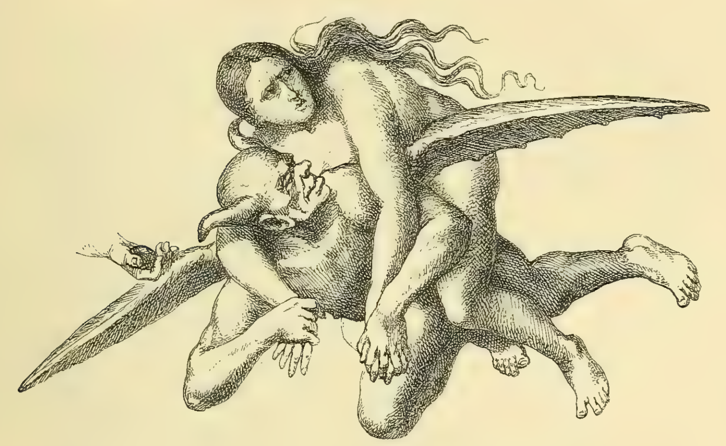
les mystères de la croyance catholique, Dante apparaît en pleine possession de sa puissance médiatrice attestée par des attributs significatifs. Il est poëte par le laurier qui le couronne, il reste théologien par l'étude attentive des lourds volumes amoncelés devant lui et que sa main feuillette. Des épisodes tirés de l'*Enfer* et du *Purgatoire* font vis-à-vis aux fables mythologiques qui offrent, avec Persée et Andromède, l'image d'une délivrance matérielle vaillamment conquise, avec Orphée et Eurydice, l'image morale de la délivrance d'une âme, vainement tentée, touchée de près, puis tout à coup hors d'atteinte.

Au terme de cette description rapide, il serait injuste d'omettre la part que Signorelli a réservée à l'une des convenances naturelles du sujet qu'il traitait. Dans la chapelle Sixtine, la présence d'anges porteurs des instruments de la Passion est la seule allusion faite à la mort du Christ. Signorelli, la regardant avec raison comme le nœud moral du drame dont il avait retracé les péripéties, comme le fondement des menaces et des promesses, le motif des terreurs et des joies qui en font le partage, plaça un *Crucifiement* au-dessous et un peu en retraite de l'une des parois principales, dans un enfoncement ni trop sombre, ni trop profond, qui montre, qui cache à demi l'abaissement mystérieux du *Deus absconditus*. Deux figures de femmes, la Vierge et Madeleine, deux figures d'hommes, debout, absorbées dans une contemplation douloureuse, entourent seules le crucifié. Elles ont en commun une expression touchante et contenue où se fait sentir la saveur un peu âpre dont s'imprégnaient les créations de Piero della Francesca. De ce côté, Pérugin n'a plus rien à voir; on est transporté loin de lui, au pôle opposé de l'art ombrien.

Il sera toujours intéressant de choisir entre ces œuvres, dont les unes semblent annoncer et appeler les autres, celles qui ornent la chapelle San-Brizio et celles qui frappent d'étonnement dans la chapelle Sixtine, pour les comparer, sans les confondre dans une même admiration. Michel-Ange à la Sixtine, de même que Signorelli à Orvieto, domine, mais ne règne pas seul. Des deux côtés, des atteintes inégalement graves furent portées à la règle d'unité dans l'exécution, que les dispensateurs de tant de magnifiques travaux d'art eurent souvent la sage pensée d'imposer, mais dont l'observation, à peu d'exceptions près, se trouva éludée dans tant de circonstances. Seulement l'effort n'est pas le même pour dégager, à travers les disparates ou même les contradictions partielles, ce qui est et doit demeurer l'impression maîtresse. Au Vatican, la page immortelle qui se dresse au-dessus de l'autel, les figures de Prophètes et de Sibylles, les scènes bibliques de la voûte, toutes ces créations qui, dans l'ordre religieux, représentent le lyrisme animant de son

souffle le plus puissant les grandeurs de l'épopée, relèguent à distance, repoussent dans des régions inférieures, accablent de tout le poids de leur imposante majesté les compositions d'origine ombrienne ou florentine, si importantes qu'elles soient, qui servent en quelque sorte de préface à l'une, de piédestal aux autres.

Dans la chapelle San-Brizio, un contraste se produit aussi, mais dans des conditions tout autres. A deux maîtres dont les qualités, se correspondant en sens inverse, pouvaient se dire complémentaires, sont échues en partage deux régions distinctes où chacun d'eux pouvait s'exercer dans



UN GROUPE DANS LA FRESQUE DES DAMNÉS DE SIGNORELLI.

la sphère qui lui était la plus naturelle. Des divisions étroitement liées du drame qui se déroule en bas, sur les parois latérales, de ce drame dont tous les acteurs terrestres restent si fermement, si carrément attachés au sol, l'œil, remontant vers les groupes supérieurs fixés dans le repos éternel, n'est pas désagréablement inquiété par la *transposition* qui modifie sur les traits, dans les attitudes de ces personnages divins les conditions de la vie et l'éclat de la lumière spirituelle. Lorsqu'il passe d'un tumulte si confus à un calme si profond, à cette tranquillité souveraine, il admet sans en être choqué des différences de style et d'expression qui, si accentuées qu'elles soient, ne donnent toujours pas la mesure de l'intervalle immense ouvert entre les joies sereines de la cité divine et les catastrophes où s'abîme la cité terrestre.

Que l'élan lyrique ou le sentiment dramatique y prédomine, de telles pages, dans lesquelles les effets purement pittoresques servent un sens dont la portée est si haute, sont vraiment les livres sibyllins de l'art chrétien. La dernière en date pourrait, tant le ton en est fier, tant les révélations en sont impérieuses, suppléer toutes les autres. Il y a lieu de se féliciter, toutefois, si dans la série trop souvent interrompue, d'autres feuillets subsistent, plus ou moins maculés et déchirés, et mieux encore, lorsque parmi eux, presque à la fin, celui qui honore le nom de Signorelli apparaît intact. Elles généralisent, en l'étendant à l'humanité tout entière, elles prolongent, en la reculant au plus lointain des âges, elles proclament avec l'autorité retentissante des Écritures sacrées qu'elles traduisent, ces secrets oracles de la conscience que le plus sage des Grecs, interprète de la raison éclairée, recommandait de se répéter à tout risque, comme un chant qu'il est bon de murmurer doucement en soi-même [1]. Elles prêtent une muette éloquence aux pressentiments mystérieux qui ne savent pas séparer des sévérités et des craintes salutaires de la mort les douceurs de l'espérance et la vision radieuse de l'Éternité.

LÉONCE MESNARD.

1. *Phédon*, LXIII.



JEAN-LOUIS HAMON



Jean-Louis Hamon est né le 8 mai 1821, à Saint-Loup, hameau dépendant de la paroisse de Plouha, en Bretagne. Son père était douanier, et toute la famille habitait une de ces pauvres huttes construites sur les dunes du bord de la mer. Sans nous arrêter sur sa première jeunesse, nous le trouvons faisant déjà de la peinture chez les Frères de la doctrine chrétienne. Il vint à Paris en 1840 ayant pour toute ressource une pension de 500 francs par an que lui faisait son département. Il lui fallut des tours de force de santé et d'économie pour que cette somme lui suffît à se loger, à se nourrir, à se vêtir, à payer ses crayons, ses pinceaux, ses toiles et ses couleurs. Il se présenta d'abord chez M. Ingres, qui l'engagea à aller au Louvre étudier l'Antique et les maîtres de la Renaissance. Il fit au Musée la connaissance de quelques artistes, qui l'aidèrent de leurs conseils et le firent entrer à l'atelier Delaroche, dont il fut un des élèves les plus assidus.

Hamon était poëte plutôt que peintre, mais sa plume était son pinceau ; avant de composer, il écrivait les pensées qui se rapportaient à son sujet, se mettait ensuite à dessiner et à peindre. Nous le voyons dès l'atelier Delaroche suivre ces principes, dont il ne s'est jamais départi durant toute sa carrière. M. Delaroche ayant donné pour sujet de com-

position *le Massacre des Innocents*, Hamon figura une lutte violente engagée dans une ville lointaine, tandis qu'au premier plan des femmes pressent leurs nourrissons sur leur sein, effrayées par un soldat qui tient son glaive entre ses dents et tâche d'escalader la terrasse où elles sont réfugiées. M. Delaroche loua le sens poétique de cette composition, et Hamon en conçut plus de confiance en lui-même. Dans ses nombreux albums, dans ses notes, nous avons trouvé l'indication écrite et raisonnée de la plupart des sujets de ses tableaux, toujours inspirée par une pensée élevée ou simplement charitable. Il désira toute sa vie être chargé de la décoration d'un salon ou simplement d'une chambre de jeune fille; bien des notes se rapportent à cette idée. Nous y trouvons cette pensée : « Faire qu'une jeune fille qui sort du couvent et vient loger chez ses parents se trouve entourée à son réveil d'images lui inspirant la charité ; faire voir que, pendant qu'elle est bien douillettement couchée dans son lit et qu'elle se chauffe l'hiver devant un feu petillant, il y a de pauvres filles qui couchent sur un grabat ou qui grelottent de froid. Lui faire songer aux pauvres sans l'effrayer par une misère repoussante :

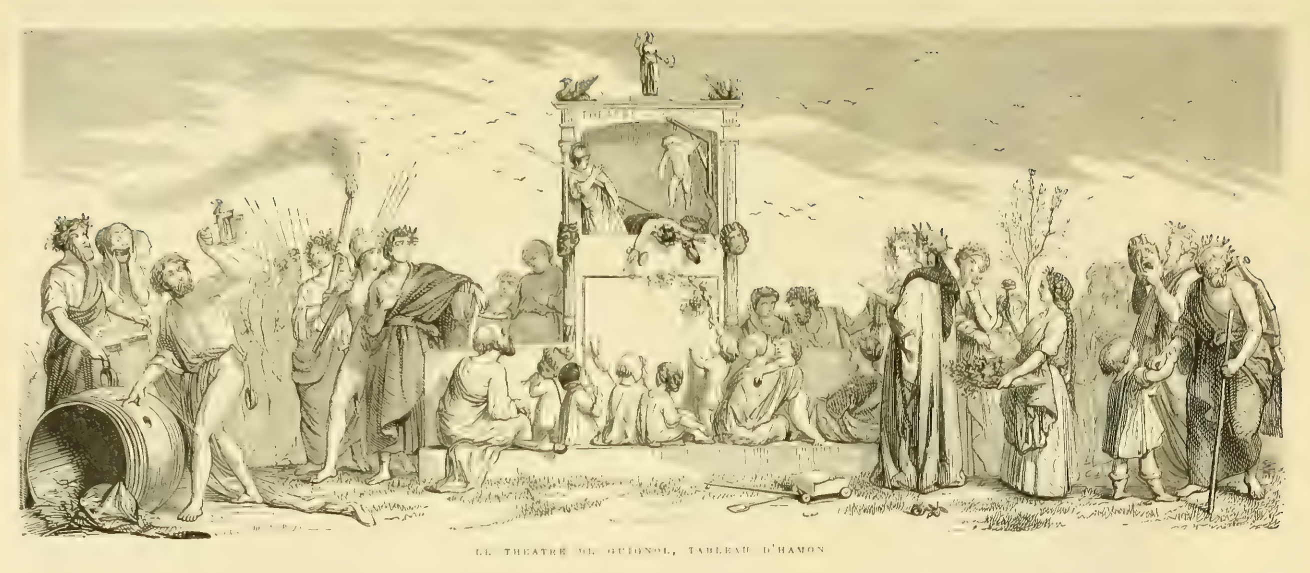
> Si j'étais l'hiver sombre,
> Que ferais-je, mon Dieu?
> A tes pauvres dans l'ombre
> J'irais porter du feu...
>
> Tiré d'un chant de la *Charité*.

De 1842 à 1846 Hamon peignait pour vivre des chemins de croix, des sujets religieux, traités tous avec une grâce naïve, fuyant toujours avec soin dans ses compositions tout ce qui aurait pu choquer le goût le plus délicat. Ces tableaux lui étaient payés 2 francs pièce, mais rien ne le rebutait.

Lorsque Gleyre reprit l'atelier Delaroche, notre peintre trouva en lui un guide expérimenté qui devint plus tard son ami. Gleyre lui procura quelques copies qui permirent à Hamon de s'accorder quelque allégement; mais il avait dès lors contracté les germes de la maladie qui devait l'emporter et qu'il n'avait pu soigner faute de ressources; dans la suite, lorsque Hamon eut quitté Paris, il ne manquait pas, chaque fois qu'il y repassait, d'aller rendre visite à Gleyre.

Entré à Sèvres par la protection de Gleyre, il y devint l'ami de Froment et composa de nombreux vases, parmi lesquels nous citerons celui qui appartient à la reine d'Angleterre et sur lequel est peint une ronde de tous les âges de la vie avec le titre :

> Ramenez, ramenez donc vos moutons à la maison.



LE THÉATRE DE GUIGNOL, TABLEAU D'HAMON

c'est le refrain de la chanson. Petits et grands enfants, jeunes gens et jeunes filles, amoureux et savants, et jusqu'à la sibylle, tous dansent en rond. Sur un autre que possédait l'impératrice des Français, les trois mois de l'automne étaient figurés par trois femmes se tenant par la main; la première a encore quelques feuilles dans les cheveux; un voile couvre la tête de la seconde; et la troisième pleure les derniers beaux jours. L'arbrisseau qui est auprès d'elle est entièrement dépouillé, sauf de quelques feuilles de lierre qui font encore mieux sentir l'approche de l'hiver. Les étoffes sont de couleur sombre, et dans l'air on voit un vol d'hirondelles qui fuient à tire-d'ailes; sur le côté opposé, le printemps est personnifié par trois autres figures, entre des arbrisseaux feuillés ou en fleur : la première vient de cueillir la première fleur, la seconde les répand à pleines mains, la troisième, aux premières caresses de l'été, s'est dépouillée de ses vêtements et tient un long voile qui garantit sa jolie tête des atteintes du soleil. Autant la première composition inspire la tristesse, autant l'autre réjouit l'âme et la console.

Hamon exposa en 1853, à Paris, aux Menus-Plaisirs, le tableau de *Ma sœur n'y est pas*, composition bien connue que nous reproduisons par la gravure. Cette idylle eut un immense succès et fut comme une révélation. On reprocha cependant à Hamon d'avoir adopté un ton de grisaille. Ce ton était voulu, et je me souviens que passant un jour devant une boutique de blanchisseuse, il me fit arrêter, et, regardant à travers les rideaux blancs qui garnissaient les fenêtres, il me dit : « Vois-tu comme cela ferait un joli tableau? Elles sont gracieuses, ces femmes et ces jeunes filles qui lavent ou repassent; eh bien, regarde maintenant par la porte ouverte, vois à présent comme elles sont communes et sales. En peinture, c'est la même chose : il faut faire voir son sujet à travers un voile qui ennoblit et rend gracieux les types les plus vulgaires; mais le gros public ne comprend pas. » Malheureusement il fut quelquefois contraint par les exigences des marchands de tableaux de se départir de ce principe, mais ce fut toujours à son corps défendant, et ces essais où l'entraînaient les nécessités de la vie ne furent jamais heureux.

A partir de 1853, nous voyons se succéder, outre les illustrations d'un poëme de Méry, *les Vierges de Lesbos*, qui lui fournirent diverses compositions, qu'il traita plus tard à l'huile, sous des titres divers; la décoration du café de Fleurus, *la Tricoteuse*, *Ce n'est pas moi; Égalité au sérail*, groupe digne d'un sculpteur antique; *Ricochet*, *la Berceuse*, *le Tuteur*, *la Fermière*, enfin, *l'Escamoteur*, où, sous un titre banal, se voit, comme dans *le Théâtre de Guignol*, représentée toute la comédie humaine. Nous avons sous les yeux le tableau de l'*Escamoteur;* quelle





L'ESCAMOTEUR, TABLEAU D'HAMON.

charmante opposition entre le précepteur qui accompagne la jeunesse studieuse, les philosophes qui discutent de la nature de l'âme et le saltimbanque personnifiant l'ignorance et la superstition, bonnes pour amuser la première enfance ou pour occuper les femmes et les amoureux de toutes les conditions de la société! Le vieux serviteur récolte pour son maître les



LA PREMIÈRE ENFANCE

(Fragment de tableau d'après un croquis d'Hamon).

dons du public, et, tendant son tambourin sur lequel se voient quelques pièces de monnaie, il jette un regard de regret sur les philosophes et leurs élèves studieux. Derrière l'escamoteur, enfin, tout son attirail d'alchimiste, un fourneau où s'alambiquent les simples, les élixirs et les poisons, car il vend la mort-aux-rats, dont l'efficacité est prouvée par les rats qui sont pendus de chaque côté de son écriteau, au-dessus duquel est perchée, comme suprême satire, une chouette, l'oiseau de Minerve.

Le *Théâtre de Guignol*, surmonté, lui aussi, de la statue de Minerve,



LA BALANÇOIRE, ÉVENTAIL PAR HAMON.

sert de centre à la composition la plus élevée d'Hamon. Ici encore, autour de la farce populaire pour amuser la première enfance, sont groupés tous les philosophes, tous les sages, tous les poëtes, la renommée, la gloire, les guerriers, rois et conquérants, les amoureux, enfin, et la vieillesse et surtout la première enfance sous l'égide de l'amour maternel. Après Homère vient Sophocle, puis, de l'autre côté du tableau, Diogène et Orphée; à côté de lui la comédie antique, enfin, plus près du théâtre, Alexandre, et en face de lui le Dante, qui compose ses chants. Tous tant qu'ils sont ils ont joué leur rôle sur le théâtre du monde, et cependant l'humanité se renouvelle sans cesse et sans cesse se renouvellent les acteurs. Les illustrations les plus grandes ne laissent qu'une silhouette, tandis que l'amour est éternel, l'amour maternel surtout, qui absorbe tellement la mère et l'enfant qu'ils sont étrangers à toute la scène qui les entoure.

Parmi bien d'autres compositions, qui seraient trop longues à énumérer, citons *La Première Enfance.* N'est-elle pas touchante cette confiance qu'ont les petits enfants pour les vieillards? Hamon en avait été vivement frappé; les uns ne connaissent rien de la vie et voient la douceur et la patience de la vieillesse dues à la connaissance de cette même vie et au désenchantement qui l'accompagne. Enfants et vieillards sont faits les uns pour les autres, tous deux ils sont près du terme de l'existence. Hamon dans son tableau a parfaitement rendu ce sentiment : au milieu d'une troupe d'enfants qui s'amusent à divers jeux, il en est deux qui sont plus pauvres que les autres l'un; assis auprès de sa grand'mère, en chemise, le bonnet sur l'oreille, a lié ses souliers à une ficelle et s'en amuse comme s'il possédait un animal quelconque, l'autre obéit à la grand'mère et se laisse moucher sans regimber.

N'oublions pas un autre tableau au sens philosophique et mordant, destiné à la décoration d'une salle à manger. Le titre en est : *Le Pouvoir de l'éloquence.* Une femme assise sur un tabouret tient d'une main une grande fourchette, elle est coiffée d'une coquille d'escargot; les escargots en troupe serrée, aux coquilles de couleurs diverses, mais tous sortis, les cornes en l'air, s'approchent de la cuisinière qui les harangue une main en l'air et deux doigts levés. Les raisons qu'elle leur donne doivent être bien puissantes, car ces mollusques se pressent et montent les uns sur les autres pour grimper à l'échelle qui conduit à une casserole située sur un réchaud allumé dont on voit le feu flambant; l'eau bout, les vapeurs s'élèvent abondantes; au loin un pot de moutarde, et les escargots de monter, de monter toujours à l'envi; quelle charmante critique de nos orateurs populaires et de leurs sophismes!

A cette même période de 1852 à 1863 se rattache la production des *Orphelins*, du *Dompteur d'amours*, de *l'Amour en visite*, sujet inspiré d'Anacreon, et les nombreuses compositions se rapportant aux saisons, au jour, à la nuit, etc., etc. Depuis son séjour à Sèvres il avait conservé le goût de ces légères décorations qui entourent tout un vase; il continua ce genre de composition, mais en l'appliquant à la décoration des éventails dans laquelle il excellait. Il n'y a pas de cour souveraine qui ne voulût en avoir, mais s'il avait voulu contenter toutes les demandes, il n'eût pas produit autre chose. Il en a fait cependant, et tous se rapportent à l'amour ou à l'hyménée : ce sont des amours qui lancent des flèches et frappent à la fois deux cœurs; les amoureux touchés par l'amour s'en vont doucement enlacés l'un à l'autre, pensifs et étonnés. C'est encore la nuit qui de son voile étoilé entoure la terre, tandis qu'un amour, monté sur la croupe de deux génies juvéniles drapés décemment, tient leur chevelure et les chasse de son fouet; ou bien la balançoire dont nous donnons un fac-simile : l'Amour, les ailes ouvertes, est sur le haut de la bascule; l'Hymen, couronné de fleurs et les ailes baissées, l'emporte par son poids; des groupes de jeunes filles et de femmes entourent ce jeu innocent; les unes sont étonnées, les autres, pensives, connaissent le pouvoir de ce dieu lutin; d'autres enfin, plus jeunes encore, se divertissent sans se douter de ses atteintes futures; d'un côté elles sont tout à l'intérêt d'une partie d'osselets, de l'autre, attablées, elles causent de choses futiles en buvant dans d'élégantes coupes.

Malgré ses succès, malgré les moyens d'existence que la vente de ses tableaux lui procurait, ou plutôt à cause de cette même aisance, Hamon, outre de vrais amis, avait tout un cortége de flatteurs et de faux amis qui vivaient en quelque sorte à ses dépens; il s'était endetté : bon et confiant, Hamon ne croyait au mal chez personne; s'il avait des ennemis, c'étaient des envieux de sa réputation. Homme peu pratique, il s'effraya de cette situation; faible envers qui le flattait, il s'était laissé entraîner à mener une vie qui avait eu le plus déplorable contre-coup sur sa santé; aussi, conseillé par son excellente sœur en qui le cœur tenait lieu de savoir, Hamon se décida à quitter Paris, à le quitter en fugitif sans rien dire à personne, et il s'enfuit, au milieu de l'été de l'année 1862, à Rome. Il se logea via de Monte d'Oro, et pendant plus d'un an travailla dans sa chambre à la fenêtre de laquelle il avait adapté un transparent. L'impression que lui fit la cité éternelle peut se comparer avec l'effet que lui avait produit sa première visite au Louvre; mais, tout en admirant, il ne comprenait pas entièrement et était plus sensible aux beaux couchers de soleil, à la grandeur de la campagne romaine, à la pureté des lignes

qui en forment l'horizon, qu'aux vestiges de la puissance des empereurs romains ou aux chefs-d'œuvre de l'art.

Hamon, entièrement à son travail, et comme délivré des obsessions qui l'accablaient à Paris, produisit dans sa retraite l'*Aurore*, figure de jeune fille chastement drapée, dont les pieds touchent sans les faire ployer, des feuilles d'acanthe, et dont les doigts délicats tiennent un volubilis dans le calice duquel elle boit la rosée du matin; le ciel, d'un gris transparent, se couvre de petits nuages blancs empourprés par les premiers rayons du soleil. Ce tableau fut exposé à Paris en 1863, et acquis par l'impératrice Eugénie.

En 1865, il avait visité Naples et Capri, où il se fixa; il ne revint plus à Rome que pour y exposer ses tableaux et il n'y restait que le temps absolument nécessaire à ses affaires, comme on le verra par une lettre de lui écrite de Capri en date du 23 janvier 1869.

Mon cher Fol,

Votre lettre et l'avis d'Herman me décident à partir de suite, donc je vise à mon départ et dispose de mon temps, dans huit jours je fais mes paquets, car j'ai des dessins de bras à faire et une tête; ces dessins sont pour le tableau d'Ali-Pacha, j'y travaillerai à Rome, sans blague, cette année. Je me porte bien et je puis bien faire à Rome ce que je fais ici. . . . .
Donc à bientôt. J'ai écrit à Chenavard que je ne serai que les premiers jours de mars à Rome, je dois donc être content d'être là pour voir son tableau avant son départ, tout cela m'engage à quitter d'ici dans dix jours. Je ne ferai que passer à Naples, je vous écrirai et dirai le jour de mon départ d'ici.

Ceci c'est entre nous, dites-le à Leroy : Je fais mon portrait pour la galerie de Florence, il est presque fini, j'ai commandé le cadre, il sera expédié dans huit jours et sera placé; Benner m'écrit de la part du conservateur que ma place est prête à *côté du père Ingres*. Bon çà! n'est-ce pas? N'en disons rien, on pourrait être jaloux, comprenez-vous, à cause de la place, aussi me suis-je hâté de faire mon portrait; je l'ai fait comme j'ai fait votre tableau des Muses et du même ton et même facture. Je crois que c'est très-beau; on ne sait comment c'est fait. Je me hâte pour prendre la place.

. . . .

Mon intention à Rome est de vous faire une décoration de votre salon, peut-être les deux, et cela dans le grand atelier, les jours de visite. J'ai une démangeaison de composer qui tourne à la maladie. Il est temps de composer, vous aurez la première composition, dont je me suis privé depuis longtemps pour faire monnaie. Et en travaillant les jours de visite à fusiner vos dessus de porte, je ne me tourmenterai pas ; si les affaires n'allaient pas fort, j'aurai au moins l'esprit occupé constamment. . . .

Tout à vous,

L. Hamon.



ÉVENTAIL, PAR HAMON.

Dans sa première visite à Pompéi il eut l'idée de son tableau des *Muses*, qui fut abandonné une première fois, puis repris sur une toile nouvelle et plus fine; c'est ce second tableau que possède M. Delahante. Au dernier plan, le Vésuve, qui se détache sur un ciel presque incolore, la fumée seule qui s'échappe du cratère est légèrement colorée par les derniers rayons du soleil, couché depuis longtemps; au fond du tableau, on voit les ruines du théâtre, puis les rues dans leur état actuel, enfin les Muses, dans les poses les plus gracieuses, sont assises et pleurent, ou bien pensives se promènent la tête baissée; l'Harmonie, une lyre en main, avec une de ses compagnes, s'envole et fuit au loin ce séjour de la désolation.

Hamon envoya de nombreuses œuvres à l'Exposition universelle de 1867, ce sont: *l'Aurore, les Muses pleurant sur Pompéi, Tutelle, Jeune Fille soignant ses oiseaux, Boutique à quatre sous, l'Escamoteur, Jeune Mère* et *la Promenade* (panneau décoratif, grisaille). L'*Escamoteur* et *Jeune Mère* provenaient du Musée de Nantes, seuls tableaux que pendant sa carrière l'administration ait acquis à Hamon. Hamon ne fut pas content de l'appréciation du public, et à partir de ce moment il cesse de paraître au Salon; mais il ne cesse pas pour cela de produire. Citons *les Confidences de l'amour* appartenant à Ali-Pacha : l'*Espérance*, qui, une ancre à la main et une étoile brillante au front, traîne, en effleurant les ondes de sa longue robe vert-bleu, une coquille de noix dans laquelle gît endormi un nouveau-né, tableau acquis l'an dernier à Rome par M[me] Schlumberger, dans l'atelier du peintre, que la maladie retenait en France. Une de ses plus belles compositions de cette époque est une *Renommée* vêtue d'une longue robe verte. Elle porte des couronnes passées autour du bras, elle s'élève sur la pointe des pieds chaussés de pantoufles d'un rouge vif; ses ailes blanches sont au repos, et de la main droite elle soulève le marteau pour frapper à la porte d'un peintre, porte simple, entourée d'une plante de rose grimpante, dont les boutons s'épanouissent au rayon du soleil.

Les affaires d'Hamon s'étaient à peu près rétablies, il avait payé la plupart des dettes contractées autrefois à Paris. Il était fatigué de toujours courir, de vivre tantôt à Rome, à Capri ou en Bretagne, sa patrie, qu'il visitait souvent. En 1871, après la guerre terminée, il songea à se marier, à se faire un chez lui dans quelque anse solitaire, entre les bois et la mer. M. Hardou, son ami, lui céda, à Saint-Raphaël, un terrain où il se fit construire une petite maison dont la disposition fut subordonnée aux nécessités de son atelier. De la fenêtre il voyait la forêt de pins, et la terrasse donnait sur la mer. Là, il était heureux, heureux comme un

enfant : il vivait enfin sans crainte du lendemain, ses idées prirent une nouvelle vigueur, et c'est dans cette dernière période de son existence



BOUTIQUE A QUATRE SOUS.

qu'il a produit les deux derniers tableaux qui couronnent dignement sa carrière de peintre. La *Blanchisseuse d'Amours*, tableau composé l'année de son mariage, fut terminé à Capri et vendu à Rome à M. Gordon, qui l'emporta en Amérique : au bout d'une vasque de marbre une jeune

femme trempe dans l'eau des Amours qui pleurent ou regimbent; au delà, au milieu des fleurs sont plantés des poteaux auxquels est fixée une corde. Les Amours, lavés et purifiés, sèchent au soleil.

Après avoir quitté Rome au mois de mai de l'année 1872, il se rendit au bord du lac de Lucerne, où il composa les groupes principaux de son tableau du *Triste Rivage.* La première idée de cette composition grandiose lui était venue à Capri dans une des nombreuses grottes qui entourent l'île de Tibère. Comme pour les *Muses,* il recommença son tableau; le premier était plus simple, plus conforme peut-être à sa vision dans la grotte. Cette esquisse, où toute sa pensée est tracée, est restée à Rome, et il a bien voulu me la céder. La composition définitive a plus d'ampleur, elle est plus raisonnée, elle plaira plus généralement, c'est celle qui a été exposée au Salon de 1873, à Paris. Les adjonctions principales sont les champs élyséens qui sont figurés lointains dans la portion supérieure du tableau, et l'Amour qui, se détachant sur le vert foncé du Styx, vient consoler Ophélie. Développememt poétique de son sujet principal; par ces deux adjonctions, il console et fait voir aux âmes des défunts les espaces infinis où cessent la douleur et les angoisses, et où la mort terrestre devient la vie éternelle.

Les ombres s'avancent majestueuses et calmes vers les bords du Styx, elles attendent sans impatience l'infernal nautonier. A la tête de la phalange des morts, deux jeunes filles à la couleur diaphane sont debout sur l'eau pour bien rendre le caractère d'apparition de tous ces personnages qui n'ont de réel que l'apparence. A côté se voient deux vieilles femmes aux traits hâves, aux cheveux blancs; elles regardent sans frayeur le sombre rivage, opposition frappante et voulue, entre celles qui ont tout perdu en mourant et celles à qui la décrépitude ne peut procurer que des douleurs sur la terre. Puis viennent trois philosophes qui en marchant discourent gravement; le peintre s'y est figuré lui-même, avec son ami le paysagiste Français et Paul Chenavard, à qui il portait une vénération profonde.

Vers le milieu du sombre cortége, on reconnaît le fin profil de Lamartine, celui du Dante, puis Édouard Sain, son compagnon de travail pendant près de dix ans à Capri et à Rome. Ophélie, couchée sur le rocher, est sa propre femme à la riche nature; tous les autres types de femmes ou d'hommes sont pris à Capri ou à Rome; vers le fond de la grotte, une paysanne vêtue de blanc et coiffée d'un bonnet breton rappelle sa sœur telle que la représente un portrait déjà ancien qu'il a fait au début de sa carrière.

Ce tableau du *Triste Rivage,* inspiré tout à la fois par la nature, le

Dante et Shakespeare et qu'il a développé par sa poétique personnelle, fut terminé en 1873 et exposé la même année à Paris. Ce tableau magistral a été acquis par le Dr Fol, dont il orne la galerie à Genève.

Pour terminer, jetons un coup d'œil général sur le caractère d'Hamon et la tournure originale de son esprit. Aucune des épreuves qu'il eut à



FRAGMENT DU TABLEAU DES MUSES, PAR HAMON.

traverser, aucun des déboires qu'il avait essuyés n'avaient pu aigrir son caractère; le souvenir de ce qu'il avait souffert le portait à la charité. Il tendit souvent une main secourable aux jeunes peintres dans lesquels il croyait découvrir quelque étincelle de génie ou simplement d'heureuses dispositions. Nombreux sont les artistes qui lui sont redevables d'être connus et appréciés; toujours serviable, toujours bon, il ne suspectait pas le mal chez les autres, il excusait les défauts d'autrui et sa bourse était ouverte au peintre qui souffrait. Il a fait plus d'un ingrat,

mais cela ne l'empêchait pas de continuer à obliger ceux qui se présentaient auprès de lui. Il aimait peu à parler au milieu d'une nombreuse société, mais dans l'intimité sa causerie était pleine de saillies.

Après avoir exposé à Paris son grand tableau, il se retira à Saint-Raphaël dans sa maison, avec sa femme, pour y jouir de la modeste aisance qu'il entrevoyait dans un avenir prochain. Mais à peine put-il esquisser un tableau dans son nouvel atelier; il tomba sérieusement malade. Un instant il put croire à sa guérison; il songeait à aller à Vichy, et le lendemain du jour où il avait achevé ses malles, il mourut, le 29 mai 1874, à l'âge de cinquante-trois ans.

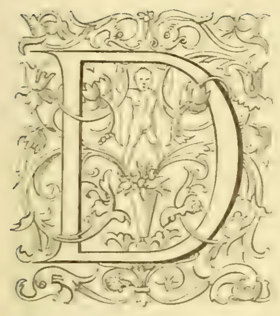
Il est peu de carrières de peintres aussi bien remplies que celle d'Hamon; il en est peu dans notre siècle qui soient plus généralement connues. Ses tableaux sont allés en tous pays. La France en possède le plus petit nombre, le musée du Luxembourg aucun. Hamon n'était pas intrigant; ambitieux seulement pour son art, il ignora l'emploi des moyens par lesquels on arrive à toutes les distinctions. Il restera néanmoins comme une personnalité originale, comme une personnalité marquante de notre époque. Il n'a pas fait d'élèves, la poésie ne s'enseigne pas, il a eu de nombreux imitateurs, chez lesquels l'enveloppe seule a quelque analogie, mais où le fond manque totalement. Sa mort nous a enlevé un maître.

WALTHER FOL.



UN AMATEUR PARISIEN

DU XVIe SIÈCLE



ANS un petit volume imprimé à Paris en 1573, chez Jean de Bordeaux et intitulé « Traité de la Theriaque et Mithridat, contenant plusieurs questions générales et particulières, etc. », on lit une épître « av tres chrestien et invincible Roy Charles neufuiesme », se terminant par ces lignes : « Ne reste maintenant autre chose, Sire, que de supplier très-humblement vostre maiesté, que suyuant vostre grande bonté et excellente courtoysie, vous receuiez humainement et de bon cœur ce mien petit labeur, en attendant que prendrez vostre loisir et commodité pour vous faire voir l'histoire Francoyse de nostre temps, tant en prose qu'en vers, avec les cartons de peinture, façoñez par les plus excellens peintres de la France et de l'Italie, en quoy apparoist la grandeur de vostre maiesté : le tout pour vous donner plaisir et éterniser la memoyre de vos rares vertus. »

Après l'humble et respectueuse formule d'usage à l'adresse du benin monarque, l'auteur signe : — Nicolas Houel, apothicaire à Paris. — Viennent les élégies, odes et sonnets, accompagnement obligé de tout livre du XVIe siècle; enfin l'analyse des soixante-cinq médicaments simples, des quarante-deux substances entrant dans la composition de ces précieux électuaires aujourd'hui presque abandonnés.

Quel était ce praticien qui joignait aux soins de son officine le culte de l'Art et de la Poésie? qu'entendait-il par ces *cartons de peinture* sur lesquels il appelait l'attention du Roi au début d'un livre de pharmacie?

Nicolas Houel était né à Paris en 1520. Possesseur d'une fortune honorablement acquise dans l'exercice de sa profession, il en consacrait

les revenus à satisfaire ses goûts de lettré et d'amateur. C'était un homme à idées généreuses, un de ces esprits de tournure encyclopédique que l'on rencontre assez souvent sur les chemins du XVI[e] siècle. La fréquentation d'écrivains et d'artistes de renom lui inspira sans doute la pensée d'offrir un but unique à leurs efforts comme à leurs talents, et de revêtir l'histoire contemporaine d'une forme poétique complétée par l'image. Si une telle conception n'avait pas le mérite de la nouveauté, après les manuscrits à miniatures et certains essais typographiques de la Renaissance, elle pouvait néanmoins, sous une direction intelligente, prendre un caractère de grandeur et d'unité encore inconnu de notre École. La mode du temps imposait la nécessité de quelque haut patronage; aussi Houel y avait-il pourvu, mais Charles IX n'eut guère le *loisir* de contempler les actes de son triste règne ainsi reproduits. Sa mort, arrivée en mai 1574, ne laissa pas cependant notre apothicaire privé de tout appui. — En 1570, trois ans avant l'apparition du « Traité de la Theriaque » et l'annonce de l'Histoire française, il avait présenté à la reine mère un vaste travail entrepris déjà sur les mêmes données et de nature à faire écouter favorablement son auteur. Houel y célébrait, sous le nom d'Artémise, reine de Carie, les *vertus* de Catherine de Médicis, caressant à la fois ses instincts de princesse italienne et les sentiments, réels ou simulés, d'une veuve inconsolable.

Ce livre est arrivé presque entier jusqu'à nous. Après avoir été successivement la propriété de la reine mère, du surintendant des finances Bullion, du comte d'Esclimont, prévôt de Paris, puis du fermier général Roussel, l'histoire d'Artémise est conservée, depuis 1765, au cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale. — Le livre se compose de trente-neuf beaux dessins, la plupart modelés de bistre rehaussé de blanc, et commentés par un nombre égal de sonnets. Deux épîtres à la reine ouvrent le recueil. La première, en prose, est de N. Houel. La seconde, en vers alexandrins, ne porte que des initiales; c'est une longue paraphrase poétique de la précédente, et, bien qu'elle nous semble d'un ordre supérieur aux productions de la même époque, nous ne pouvons la reproduire entièrement.

Maintenant laissons parler Nicolas Houel :

A très vertueuse, très illustre et très excellente Princesse, Catherine de Médici Royne de France, et mère du Roy très chrestien Charles IX[me] de ce nom.
Nicolas Houel son très humble, et affectionné subiect.
Salut.

Madame, quand ie commencé le discours de cet Histoire, ie ne pensois rien moins faire que descrire choses qui fussent à l'aduenir présentées à vostre Maiesté. Seulement

ma délibération estoit de dresser un dessein de peinture qui se monstrast braue en tapisserie, et qui peut servir de patron à beaucoup d'ouuriers, avec un peu d'escriture pour en donner plus claire intelligence. Mais ayant communiqué l'aduance de ce labeur à quelques miens amis, personnages de scauoir, et de bon iugement, et trouuant l'inuention belle pour estre conforme à nostre temps, me prièrent de le poursuivre, et d'entreprendre l'histoire d'Arthemise tout au long, tant par escriture que par inuentions de peinture, me persuadant que la vous ayant dédiée, ie ne pouuois faire chose qui vous fust plus agréable, et qui retournast à mon plus grand honneur. Ce que ie refusé long temps, comme celuy qui n'ignoroit la pesanteur de ceste charge, et qui scauoit que pour entreprendre un labeur si haut, et si beau, et pour sen acquicter selon son mérite, il y auoit beaucoup de trauail et de despence. Car les bons peintres estans rares auiourdhuy, tant en nostre France qu'ailleurs, ie pensois, comme il a esté vray, qu'une telle besongne se tireroit d'eux qu'auec toute difficulté, et auec une grande quantité d'argent. Ce qui me degoustoit véritablement veu mon petit mesnage que i'auois à entretenir d'un costé, d'autre-part aussi le train de ma vocation, et ioint que ie ne me sentois pas si bien fondé que ie pusse entièrement y satisfaire. Toutesfois leurs importunitez et les remonstrances qu'ils me faisoient de la frequentation que i'auois tousiours eüe auec les plus excellens peintres et sculpteurs de la France, oultre la bonne opinion qu'ils auoient de moy que ie desirerois d'entretenir, et sus tout la volonté singulière que i'auois de faire chose qui vous fust agréable, me contraignit de leur donner ce point, et d'acquiescer à leurs volontez, ioint que c'estoient personnages de marque, et qui auoient puissance de me commander. De façon que despouillant toute crainte, et délibérant de m'incommoder en l'aisance de toute chose afin de vous faire seruice, ie commencé cet Histoire tant pour sa grâce et beauté, que pour une conformité de vertus que vous auez auec ceste grand Royne Arthemise, et pour estre les siècles où vous auez vescu toutes deux, non beaucoup différens les uns des autres. Toutefois encore y auoit il une chose qui me donnoit un merueilleux esguillon en ceste entreprise, c'estoit que vous voyant aymer dessus tout, et les histoires, et la peinture, et voyant cet ouurage consister principalement en ces deux choses, ie ne me desespérois point, espérant que quelque iour elle pourroit tumber entre voz mains, et que peut estre elle trouueroit grâce et faueur en vostre endroit : mais une difficulté suruint qui me tourmenta grandement, qui estoit que voyant mon œuure fort auancé, sans y auoir espargné, ny les veilles de la nuict, ni le trauail du iour, ny la despence, ny mesmes ma santé, et ne conoissant personne de la Court pour le vous présenter, ou seulement pour vous toucher un mot de ce que i'entreprenois, ie faisois estat d'auoir perdu la principalle occasion de l'entreprise de cet œuure, et pour tout ie me consolois que ce labeur retourneroit au proufit et utilité du publiq. Mais comme cet Histoire eust esté fatalement réseruée à vostre Maiesté pour reprendre une nouuelle renaissance soubz vostre main, ie fus esbahy qu'un iour que i'estois en ces alteres, et que i'avois principalement ataché mes pensées à ce point, il vous pleut venir à mon logis pour y voir quelques peintures des premiers ouuriers de nostre France. Ou voyant prendre plaisir, et scachant que cet Histoire, ny les cartons d'icelle ne tiendroient point le dernier lieu au plaisir que vous y pouuiez receuoir, comme usant de l'occasion qui s'estoit heureusement présentée, il me souvient que ie vous monstré la minute de mes histoires, auec plusieurs cartons de peinture qui vous semblèrent véritablement fort beaux, et tirez de la main de plusieurs bons ouuriers et excellens peintres. Et comme il vous est facile de iuger, l'aise ou ie me sentoys pour vous voir prendre goust aux cartons de peinture,

aussi faut-il que vous croyez, Madame, que vous ayant leu l'epistre de mon histoire d'Arthemise, auec le discours de l'utilité des histoires, et comme principalement la lecture d'icelles est bien séante à une Princesse, et à tous grans seigneurs, et voyant l'aise que vous receuiez en ce discours, encore qu'il fust long, i'estois touché d'un plaisir si grand, que louant le conseil de mes amys qui m'auoient faict entreprendre ce labeur, ie me deliberay de ne pardonner à rien que ie n'eusse le moyen de vous en faire voir quelque chose de perfaict et d'accomply, et de faict vous estant retournée au chasteau de Madry, ou le Roy faisoit son séiour, et me trouuant merueilleusement content d'auoir peu contenter vostre Maiesté en cet endroit, ie commencé à doubler le pas sus mon histoire, et de poursuivre auec plus grande diligence que deuant tant l'escriture que la peinture, n'estant aucunement mon désir et trauail altéré pour la suruenue des troubles et guerres civilles : de façon que Dieu mercy i'ay trouué le bout de mon histoire escrite, et l'aduancement fort grand de celle que ie veux faire peindre. De laquelle, Madame, ie présente auiourdhuy à vostre Maiesté les deux premiers liures comme ceux où vous retrouuerez ce qui a esté faict par ceste bonne Royne Arthemise, et ce qui est auiourdhuy renouuelé de nostre temps de cet antique et premier, soubs lequel régnoit ceste bonne princesse Arthemise. Aussi le principal but de mon entreprise a esté de vous représenter en elle, et de monstrer la conformité qu'il y a de son siècle au nostre. Car si vous considerez diligemment et l'un et l'autre, vous verrez quel a esté le doux et paisible gouuernement de Mausole et Arthemise, et comme son mary ainsi comme le feu Roy Henry a contenu son peuple en amour et obéissance. Vous y pourrez voir comme après le décèz de son mary, ell' a faict deuoir de Royne, qui l'aimoit et l'honoroit de sorte que sa doulceur, les triumphes de ses obsèques, et le sépulchre quelle lui a basti a serui long temps de merueille à tout le monde. Ce qui a esté de nostre temps renouuellé en vous après la mort du feu Roy Henry vostre espoux. Vous verrez l'instruction qu'ell' a donnée à son fils Ligdamiz, tant aux lettres, qu'aux armes, qui vous fera resouuenir de celle que vous auez donnée, non à un seulement, mais à tous Messeigneurs vos enfans, et principalement au Roy qui est de présent en la France. Vous y verrez les Estats tenus en son Royaume, qui est une conformité de ceux qui ont esté tenus à Orléans. Vous verrez comme les Rhodiens rebellez à l'encontre d'elle, elle les a remis à son obéissance, tant par les victoires qu'ell' a conquises desus eux, que par une doulceur et grâce qu'elle leur a proposée. Qui sera pour vous ramenteuoir de cinq belles victoires, qui par vostre moyen ont esté conquyses sur les Francoys, qui s'estoient par un soubdain malheur rebellez à l'encontre du Roy et de vous, et lesquelz tant par armes que par les traictez de paix vous auez réunis, comme si vous eussiez reioint deux peuples diuisez ensemble. Vous y verrez les œdifices, les columnes, les piramides par elle construites et esleuées, tant à Rhodes qu'en la ville d'Halicarnasse, qui seruiront de mémoire pour ceux qui se souuiendront de vostre temps, et qui s'esbahiront grandement de voz œdifices et maisons des Tuilleries, de Monceaux, de Sainct Maur, et infinité d'autres que vous auez faict bastir et construire, enrichis de sculptures et belles peintures. Vous y verrez le mariage du Roy Lygdamis, qui vous représentera le plaisir, les triumphes et passetemps que bien tost vous verrez, et que vous receuerez, s'il plaist à Dieu, au mariage du Roy vostre filz, et une infinité d'autres choses qui vous reuiendront en mémoire par la lecture de cete histoire, et qui vous remettront deuant vos yeux quasi toutes voz actions, comme estant conformes à celles de ceste Royne. Vous asseurant, Madame, qu'ayant ces histoires en voz mains auec celles des peintures, qui a esté

faicte des premiers hommes tant de l'Italie que de la France, vous y prendrez, pour les inuentions et nouueaultez qui sont en icelles, quelque chose qui peut estre vous sera très agréable, et faut que ie vous die, que l'ayant en vostre cabinet, vous aurez une chose rare et exquise, et dont vous pourrez commander de faire de belles et riches peintures à tapisseries, pour l'ornement de voz maisons et superbes œdifices. Et s'il plaist à Dieu de nous donner en France quelque asseuré repos, i'espère vous faire voir le reste de cete histoire, auec aussi grand contentement que vous en auez peu receuoir par çy deuant. Vous suppliant, Madame, receuoir cet histoire d'aussi bon cœur, que ie la vous présente, priant Dieu qu'il vous donne santé, heureuse et longue vie, et à moy le moyen de vous faire humble et agréable seruice.

Ainsi l'intention de l'auteur est de fournir les modèles d'une suite de tapisseries, genre de décoration porté depuis longtemps, dans notre pays, à un haut degré de magnificence. Maître Houel l'avait choisi pour l'histoire d'Arthémise. Toutefois il nous apprend que sa maison contenait encore d'autres peintures examinées un jour, inopinément, par la reine mère. — Ce fait est intéressant : il confirme ce que nous savions déjà du goût déclaré de Catherine pour toute entreprise d'art, et il témoigne aussi de quelque bonhomie de mœurs au milieu de cette époque encore féodale. La reine chez un curieux, simple apothicaire! voilà, ce nous semble, une sorte de pendant à la fameuse visite de François Ier chez Robert Estienne, dans son imprimerie de la rue Saint-Jean-de-Beauvais.

En exposant à Catherine son grand labeur, ses *Veilles de la nuict*, quelle part de mérite notre savant prétendait-il donc revendiquer? — Son rôle, réduit à la disposition générale du plan, à la surveillance de l'exécution, ne pouvait comporter de bien dures fatigues, et, d'un autre côté, la reine était trop fine, Houel trop honorable pour avancer une telle assertion sans motif sérieux. Toujours est-il que ce passage reste obscur pour nous. Houel avait-il dirigé, crayon en main, les artistes employés par lui? Cette induction n'est pas sans quelque fondement et nous y reviendrons. — Rien ne s'oppose aussi à ce qu'il ait composé les sonnets du recueil. Lacroix du Maine lui a consacré quelques lignes dans sa Bibliothèque française (1584) et cite, de notre auteur, plusieurs traités relatifs à sa profession et des études historiques; Houel avait donc une certaine notoriété comme écrivain.— Les sonnets sont médiocres, mais cette forme de poésie est difficile et se prête peu à une description soutenue. Le sonnet constitue, avec la manie des symboles et des allégories, un des faibles de la Renaissance. Notre recueil en offre la double preuve. Lorsque, feuilletant ce bel album, on suppute la somme de talent, de grâce et d'invention dépensée par les maitres qui l'ont orné, on regrette qu'au lieu des pompes emblématiques de la veuve de Mausole ces artistes ne nous aient pas transmis de fidèles tableaux de la vie sous Charles IX.

Ces chasses effrénées, ces fêtes bizarres, ces villes et châteaux de Touraine dentelés de beffrois ou de hauts pignons, ces jardins aux longues *galleries de charpenterie* recouvertes de lierre, ces pavillons aux coupoles d'ardoise portées par des nymphes et des satyres, toute cette seconde moitié du XVI[e] siècle que nous reconstituons à grand'peine avec Perissin, Ducerceau, Hœfnagel et quelques rares monuments, combien il serait curieux de la surprendre sur le vif, dans des compositions bien ordonnées! — Mais il est malaisé, en France, de s'affranchir d'une formule courante : un prince est fatalement aigle, lion ou soleil. Par son deuil persévérant, par son culte pour la mémoire d'un assez triste mari, Catherine de Médicis devait être et fut, aux yeux de ses contemporains, la moderne Arthémise, aussi bien dans les inscriptions du Sire de Pibrac à la fontaine du Ponceau que dans les beaux dessins réunis par Nicolas Houel. Littérateurs et artistes suivirent donc simplement l'usage établi.

Voici l'épître anonyme :

A LA ROYNE DE FRANCE, MÈRE DU ROY.

Madame, quand Houel d'une brusque entreprise
Nous a descript vos faictz, soubz les faictz d'Artemise
Esgallant vostre honneur comme il a mérité
A ces miracles grandz de nostre antiquité,
Ie me suis esjouy de voir en conférence
La royne de Carie à la royne de France,
Pour auoir ceste Royne autrefois abatu
Le vice, comme vous, et chéri la vertu.
Or bien qu'à sa grandeur égalle il vous ait faicte,
Si vous rend il pourtant de beaucoup plus parfaicte,
Comme aussi l'estes vous, et le ciel le consent,
La France en est d'accord, qui le voit et le sent ;
France, mon cher païs, qui faict expérience
Combien à le garder lui sert vostre prudence,
D'avoir jà par trois fois d'un courage vaillant
Repoussé le malheur qui l'allait assaillant,
Et malgré les fureurs du fer et de la flamme,
Par l'advis, par le cœur, par l'effort d'une femme,
De l'avoir secouru, gardé et maintenu,
Contre son dernier poinct où il estait venu.

Après ce noble début le poëte établit entre Catherine et Arthémise un parallèle naturellement tout à l'avantage de la première. Nous passons sur l'éloge de la Reine mère pour arriver à ce qui nous intéresse beaucoup plus : nos artistes indigènes et ce château des Tuileries que la génération actuelle aura vu disparaître :

Venez, painctres francoys, et vous, trouppe scavante,
Par qui mon cher païs sus le romain se vante,
Venez pour tesmoigner à la posterite
Quelle est, en vostre endroict, la libéralité
D'une Royne qui est des Roynes la première,
Royne qui sert aux Roys de torche et de lumière,
Pour maintenir les artz, et leur monstrer comment
Ce n'est rien, sans les artz, que leur gouvernement.
Et vous riche maison qui, rien qu'encommencée,
Amoindrissez pourtant l'œuvre plus advancée
Du Louure tant superbe, et qui vous prometez
De passer en beauté toutes antiquitez,
Soyez aussi tesmoing comme vostre maistresse
Ayme les bons ouuriers, les prise et les caresse,
Et comme l'architecte a esté, de son temps,
Autant favorisé qu'il fut onc de nos ans,
Et dites, à tous ceulx qui verront vostre ouurage,
Qu'une Royne le feit, qui passa de courage,
De prudence, de foy, de race et de scavoir,
Ce qu'aux Roynes jamais les siècles ont peu voir.
Or voylà donc, Madame, en quoy cest qu'on vous prise,
Et qu'on vous doibt priser, beaucoup plus qu'Arthemise,
Sans autre chose encore, où vous auez vaincu
Celles qui, deuant elle, et depuis, ont vescu.
Et pource que Houel telle vous a descrite,
Madame, ayez esgard à cela qu'il mérite;
Vostre cœur est assez de soy-mesme aduerty
Que la vertu, de soy, mérite un bon party.

L. D.

Reportons-nous, par la pensée, en l'année 1570, au moment où écrivait le poëte; tâchons d'oublier un instant des dates néfastes et la triste fin de cette famille des Valois « qu'il faudrait maudire, a dit justement un de nos historiens, si le génie des arts n'était là pour voiler ses fautes et ses crimes; » — alors, acceptant avec moins de répugnance un éloge encore excessif, nous goûterons davantage l'énergie de quelques-uns de ces vers. Il est regrettable de n'en point connaître l'auteur; le seul écrivain du temps qui nous semble répondre aux initiales comme à l'esprit de ce morceau serait Louis Dorléans; mais nous laissons à de plus compétents le soin d'éclaircir cette question littéraire.

Un portrait de Catherine se trouvait en tête du recueil de N. Houel, il a disparu; le sonnet est resté et nous en donne la disposition : il paraît que la Reine mère était représentée assise, tout enveloppée de ses voiles de veuve, devant un motif d'architecture. On y distinguait les figures

de l'Espérance, de la Foi, de la Justice et de la Charité. Aux pieds de Catherine devait se trouver un groupe de suppliants :

> Qui sont les sept auprès? sont les arts libéraux
> Qu'auecque les vertus ceste dame r'assemble
> En sauueté chez soy par ce temps plein de maulx ;
> Donc r'aporte, estrangier, que le peintre voulant
> Montrer l'estat où sont artz et vertus ensemble
> A peint ceste grand Royne en cest abit dolent.

Nous avons noté que les *cartons de peinture* sont au nombre de trente-neuf. La série n'est pas complète, puisque quelques sonnets nous entretiennent de compositions disparues, tandis que plusieurs dessins demeurent sans explication, entre autres le Char des Muses, dont la gravure accompagne cet article. Trente-sept feuillets sont dessinés à la pierre noire et lavés de bistre très-clair; un est en camaïeu bleu, un autre d'un ton de sépia. Ils ont quarante-un centimètres de haut sur cinquante-cinq de large, y compris leur encadrement de disposition ingénieuse et toujours variée, bien que répétant, comme éléments principaux, la faux symbolique, le chiffre couronné de la Reine et un emblème que l'on rencontre quelquefois sur les reliures de sa bibliothèque : une pluie de larmes tombant sur de la chaux vive, avec la devise : *Ardorem extinctâ testantur vivere flammâ.* La tablette vide, dans la partie inférieure des bordures, était probablement destinée à recevoir chaque sonnet. On croit reconnaître à plusieurs de ces dessins des marques de compas pour le carton définitif et la fabrication des tapisseries. — Celles-ci furent-elles exécutées? Nous l'ignorons, quoique une note du XVIIIe siècle soit affirmative : Catherine aurait donné l'ordre de les mettre en œuvre en même temps qu'elle aurait nommé Houel son intendant des arts. Ces deux faits demandent confirmation [1].—Maintenant, sur la question de savoir quelle est la part des artistes étrangers employés par Houel, la réponse est difficile, tant l'art français est imprégné de traditions italiennes. Le seul nom que nous puissions prononcer avec certitude est celui d'Antoine Caron, de Beauvais, auteur, suivant nous, des 26e, 27e, 29e, 30e, 34e, 36e et 39e dessins. Ils se distinguent des autres par une ordonnance plus délayée et par l'élégance outrée des figures. Les bordures reproduisent les emblèmes ci-dessus décrits, à l'exception des K adossés ; elles sont d'un style spirituel, mais un peu grêle, qui se rapproche de l'ornementation Louis XVI.

1. Les anciens inventaires mentionnent une suite de tapisseries de l'histoire d'Arthémise attribuées à Lerambert.

La réserve du cabinet des estampes possède encore deux autres livres de N. Houel, provenant du vicomte de Beaune, brigadier des armées du roi, colonel du régiment d'infanterie de Bretagne : la Procession de Henri III, en 1578; — la Procession de Louise de Lorraine, en 1584. — plus exactement vers 1580.

Le premier de ces portefeuilles contient vingt-deux feuilles de vélin disposées autrefois en manière de frise où se déroulait un de ces longs et étranges cortéges si fréquents sous le dernier Valois. Pénitents, flagellants, chevaliers du Saint-Esprit alternent par groupes avec des personnages de l'Ancien et du Nouveau Testament; les enfants et confrères de la Charité chrétienne, institution dont nous parlerons plus bas, y sont mêlés avec plusieurs saints et saintes et des chœurs de vierges jouant de divers instruments. — Les dessins de cette curieuse série sont faits à la plume et légèrement ombrés d'un frottis de pierre noire ou d'un peu de lavis. Leur exécution sommaire, quelques détails inachevés avec intention nous portent à penser que ce ne sont que des avant-projets de la propre main de N. Houel, et un simple souvenir d'une cérémonie à laquelle son nom était attaché. A ceux qui s'étonneraient de voir un savant s'occuper de tels travaux, nous rappellerons combien, au XVI[e] siècle, la variété des connaissances est chose fréquente. D'ailleurs, les tendances de Houel nous sont connues et sa profession ne l'éloignait pas autant qu'on pourrait le croire de la pratique du dessin indispensable, par exemple, pour l'étude de la botanique dont il devait être, chez nous, un des premiers vulgarisateurs. Les boutiques d'apothicaire affectaient un certain luxe, et si, en France, elles n'étaient pas toutes ornées des brillantes faïences propres aux pharmacies italiennes, elles en offraient un équivalent dans ces « petites boites telles que voyons de présent ès boutiques des apothécaires, painctes au dessus de figures joyeuses et frivoles, comme de harpyes, satyres, oisons bridés, lièvres cornus, canes bastées, boucs volants, cerfs limoniers, et autres telles paincturees contrefaictes à plaisir », dont nous parle Rabelais dans le prologue du *Gargantua*.

La Procession de Louise de Lorraine est de main plus savante; les dix feuillets de vélin qui la composent nous montrent la pieuse et douce princesse sortant du Louvre, accompagnée de ses dames et de quelques courtisans, pour aller poser la première pierre de la Maison de la Charité chrétienne. On était redevable à Houel de cette institution et il en était le gouverneur-intendant. Établie au début dans la maison des Enfants-Rouges, puis transférée deux ans après, en 1578, au faubourg Saint-Marceau, dans les bâtiments de l'hospice de Lourcine, la Charité chrétienne comprenait : une chapelle, — une école de jeunes orphelins instruits à

préparer et à distribuer les médicaments aux pauvres honteux sans que ceux-ci fussent contraints d'aller se faire traiter à l'Hôtel-Dieu, — une pharmacie complète, — un enclos contenant divers services, — l'hôpital proprement dit, — enfin un *jardin des simples*, véritable titre de gloire pour Nicolas Houel, puisqu'il est le premier de ce genre constitué en France et qu'il précède celui de Montpellier d'une vingtaine d'années. Le fondateur se proposait de donner à l'établissement de bien autres proportions. Les indications de la main de Houel, sur les dessins de cette suite, témoignent de l'ardente charité de notre savant comme de la largeur de ses vues : ainsi, à tout ce qui concerne le soulagement des maux de l'humanité, à des lieux d'asile pour les enfants aveugles, les veuves nécessiteuses, les vieillards infirmes ou les soldats mutilés, il voulait ajouter des écoles de musique, d'arts et métiers, un *collége de toutes disciplines et langues pour les pauures escolliers et pauures enfants orphelins ;* c'est-à-dire que beaucoup de créations qui sont l'honneur de notre société européenne, écoles professionnelles, dispensaires, conservatoires, invalides, tout cela était arrêté en théorie, à demi organisé en fait par ce généreux esprit. Les troubles de la fin du règne de Henri III et la mort de Houel, survenue en 1584, l'année même où il achevait ce quatrième recueil, retardèrent pour longtemps la réalisation d'un si beau programme. La maison de la Charité chrétienne, devenue spécialement, par ordre de Henri IV, un hôpital militaire, retourna, sous Louis XIII, avec le jardin des simples à la corporation des apothicaires. — C'est l'origine de l'École de pharmacie actuelle.

On peut dire que, jusqu'à son dernier jour, Houel eut recours à l'art pour manifester sa pensée, mais il fut guidé alors par un intérêt exclusivement philanthropique et religieux. Plus d'emblèmes profanes, plus de réminiscences antiques. Un extrait des écritures : les bénédictions qui attendent l'homme charitable en récompense de ses « aulmosnes et bonnes œuures » et un sonnet,— l'inévitable sonnet, — intitulé : « Prière à Dieu, » voilà tout ce qui décèle encore le vieil écrivain. Ces deux pièces, calligraphiées avec soin, sont surmontées des armoiries du roi et des deux reines. On trouve au bas la figure suivante :



SCOPVS VITÆ CHRISTVS.

1584.



LE CHAR DES MUSES.

Les lettres N. H. et la croix de Lorraine réunissent dans un même signe le souvenir du fondateur et celui de la bienfaitrice.

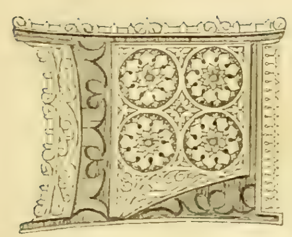
Ces dessins, d'un faire plus achevé et plus précis que ceux de la procession du roi, contiennent en outre quelques détails curieux. Au premier feuillet, l'on remarque la disposition des fenêtres du Louvre, partie de Henri II, lorsqu'elles avaient leurs doubles meneaux et leurs petits vitraux losangés. Les deux derniers tableaux de la série nous permettent également de visiter l'élégante chapelle et les cours intérieures de la Charité chrétienne. L'apothicairerie et les laboratoires ne pouvaient être omis ; grâce à une perspective cavalière, on saisit leurs moindres détails : le feu pétille autour des alambics et des cornues, pilons et tamis font résonner le bronze des mortiers ; une multitude de petites figures spirituellement indiquées animent cette représentation, peut-être unique, d'une pharmacie française du xvie siècle. — Le nom de Houel apparaît çà et là sur quelque base ou quelque retombée d'arcade, tantôt dans le simple monogramme, tantôt sous la marque reproduite plus haut. Est-ce réellement une signature, et Houel serait-il l'auteur de ces agréables croquis ? Nous serions tenté de le croire ; mais alors, l'hypothèse admise, ce savant, ce bourgeois de Paris sur lequel nous avons cherché à jeter un peu de lumière, sortirait de la moyenne des amateurs ordinaires et devrait prendre place à la suite de nos artistes nationaux. Cette opinion nous est toute personnelle et, devant les pièces originales, nos lecteurs ne ratifieraient peut-être pas la conclusion de cette étude, mais ils seront de notre sentiment lorsque nous exprimerons combien on est heureux de rencontrer dans ces périodes si agitées de notre histoire, parmi tant de personnages sinistres et de passions mauvaises, une âme toujours éprise de l'amour des lettres et des arts comme de la passion du bien public.

Déjà la science moderne s'était efforcée de tirer Nicolas Houel d'un injuste oubli : dans ses *Études pour servir à l'Histoire des sciences* (Paris, 1864) M. P.-A. Cap lui a consacré quelques pages éloquentes. Nous y avons puisé d'utiles renseignements.

E. LECHEVALLIER-CHEVIGNARD.



EXPOSITION DE LILLE[1]



ES ÉMAUX. — Nous aurons peu à dire des émaux, non qu'ils ne fussent en assez grand nombre, mais parce qu'ils ne nous semblent pas soulever de questions nouvelles. Ceux des XIIe et XIIIe siècles, que les amateurs et les marchands s'obstinent à appeler byzantins, bien qu'ils soient pour la plupart de Limoges, avaient été prêtés en majeure partie par M. A. Desmottes. Plusieurs provenaient de l'ancienne collection Bouvier. Nous signalerons cinq pixyes, autant de châsses de dimensions très-diverses, avec personnages ou en relief et émaillés, ou en réserve sur un fond d'émail et gravés; deux plaques de reliure d'évangéliaire représentant le Christ en croix entre la Vierge et saint Jean; l'une au moyen de figures en relief et rapportées, l'autre au moyen de figures en réserve et gravées, les têtes seules étant en relief; une plaque de châsse ornée de la figure de saint Jean-Baptiste en cuivre repoussé et doré; enfin un chandelier et un médaillon circulaire où deux oiseaux à long cou, découpés dans le métal et ciselés avec un léger relief, sont entourés d'une bordure de rinceaux en réserve sur fond d'émail bleu.

M. Aug. Ozenfant avait prêté une petite châsse ornée de figures en relief et de verroteries cabochon, qui provient de l'ancienne collection Germeau, et qui fit partie avec elle de l'Exposition rétrospective de 1867.

Le musée de Saint-Omer et la cathédrale de Bruges avaient chacun envoyé une crosse remarquable.

Enfin M. le chanoine Van Drival attribue au IXe siècle une croix

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. X, p. 471, et t. XI, p. 77.

émaillée qui lui appartient. Nous croyons à une erreur d'impression plutôt qu'à une erreur d'appréciation, car nous avouons ne point connaître d'émaux du IXe siècle autres que les vrais byzantins, cloisonnés en or.

Parmi un grand nombre d'émaux peints appartenant pour la plupart à M. Jules de Vicq, de Lille, et procédant de l'école fastidieuse des Laudin et des Nouailher, nous en avons trouvé une demi-douzaine de la grande école limousine du XVIe siècle. Et encore faut-il défalquer de ce nombre ces plaques faites de pratique, d'un dessin très-négligé, mais par un émailleur très-habile, que nous croyons être le second des Couly Nouailher, qui copia surtout, mais avec trop de liberté, les scènes de la Passion gravées par Albrecht Dürer. M. le chanoine Van Drival en possède deux. M. Larangot-Wavrin, d'Amiens, en avait exposé trois, dont une, la *Réconciliation de Joachim et d'Élisabeth,* est une pièce exceptionnelle dans l'œuvre de Couly Nouailher. On croirait même à quelque émail négligé de Léonard Limosin, car il y a de grandes affinités dans les qualités matérielles des émaux des deux ateliers.

M. Didier nous semble pouvoir revendiquer une plaque circulaire représentant *la Cène,* que M. Jules de Vicq croit être de Jean Limosin dont les procédés d'exécution et le style sont tout différents. Les figures, d'un grand caractère, sont modelées en grisaille avec quelques glacis de couleur sourde, qui sont particuliers aux pièces de cet émailleur, dont le nom et l'existence sont encore un problème.

M. Aug. Ozenfant possède aujourd'hui une plaque d'émail qui a passé par les cabinets Didier-Petit et de Théïs, et qui fait partie des galeries de l'histoire du travail en 1867.

Elle est d'une certaine importance dans l'histoire de l'émaillerie parce qu'elle porte l'inscription : F.-P. MIMBIELE, 1584, au-dessous d'un religieux franciscain agenouillé entre saint Pierre et saint François. La place de ce nom nous fait exclure l'idée qu'il soit une signature et penser qu'il désigne le personnage agenouillé qui serait ou le « Frère Pierre Mimbiele » ou « François-Pierre Mimbiele ».

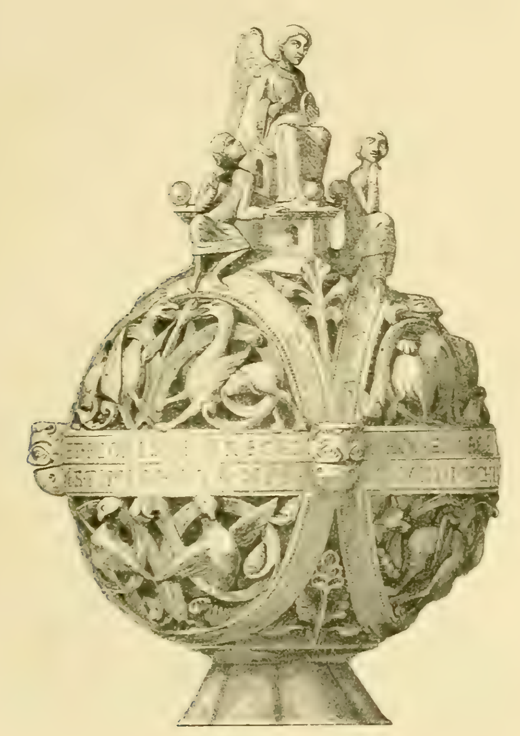
D'ailleurs l'émail montre tous les caractères de ceux que P. Reymond exécuta vers la fin de sa longue carrière. Le ton en est triste, le dessin en est lourd et les chairs sont saumonées.

Enfin nous attribuons à Pierre Courteys une *Résurrection,* exécutée avec quelque sécheresse, exposée par M. l'abbé Gombert.

BRONZES. — Nous n'en citerons que trois : un *Saint Jérôme,* grande plaque de fonte florentine du XVe siècle, appartenant à M. Gauchez; l'*Encensoir* connu dans le monde archéologique sous le nom d'encensoir de

Lille et une *Petite Vierge* du XIIIe siècle qui provient du cabinet de M. A. Desmottes après avoir passé par celui de M. Dugué.

L'encensoir qui appartient à M. Benvignat est trop connu par la gravure que les *Annales archéologiques* (T. IV) en ont publiée jadis, ainsi



ENCENSOIR, XIIe SIÈCLE.

que par les reproductions en bronze qui en ont été faites, pour que nous insistions sur ce beau bronze, qui a figuré d'ailleurs à l'exposition de l'Histoire du travail en 1867.

La *Vierge* de M. A. Desmottes est, à notre avis, une œuvre fort rare, eu égard surtout à ses dimensions, plus rare que les fontes monumentales, qui cependant ne sont point communes. La figure n'offre point de

vide intérieur, et quoiqu'elle ait été fondue à cire perdue elle a été évidemment ciselée avant de recevoir la dorure. Peut-être les mains ne sont-elle pas venues à la fonte, peut-être le fondeur craignant qu'elles ne vinssent pas les a-t-il exécutées à part. En tout cas elles sont rapportées ainsi que la figure de l'enfant Jésus. Peut-être aussi M. Dugué, qui était un amateur d'un goût très-fin, doublé d'un praticien très-habile et qui aimait à travailler de ses mains, est-il l'auteur de cette restauration?

Orfévrerie. — Maintenant que nous avons parlé des émaux et du



L'A DE CHARLEMAGNE, IXe SIÈCLE. TRÉSOR DE CONQUES.

bronze, il ne nous reste plus qu'à nous occuper de l'orfévrerie, qui au moyen âge se complète par ces deux arts et les absorbe. Il convient d'y ajouter le repoussé et le nielle. Presque tout ce que l'on possède d'isolé aujourd'hui en objets appartenant à ces quatre branches de l'art n'est en effet qu'un fragment d'une œuvre plus considérable, où le cuivre se mêlait souvent aux métaux plus précieux.

L'orfèvrerie était magnifiquement représentée à l'exposition de Lille, tant par la variété des pièces que par leur rareté. De modestes églises de campagne avaient montré des œuvres qui souvent sont d'une réelle beauté, et qui parfois ont le mérite de donner une date, indication toujours précieuse.

Nous n'insisterons pas sur le reliquaire venu de l'église de Conques, dans le Rouergue, et connu sous le nom de l'A de Charlemagne. On a pu le voir en 1867 dans les galeries de l'Histoire du travail, et nous l'avons figuré, décrit et discuté dans notre livre sur le *Trésor de Conques*. MM. F[d] de Lasteyrie et F[x] de Verneilh s'en sont occupés après nous et le croient du IX[e] siècle.

Deux autels portatifs proviennent également de l'ancienne abbaye de Conques. Ils sont un peu différents de l'autel de Namur. Celui-ci est une caisse destinée à renfermer des reliques, et peut-être le calice, caisse qui a pour couvercle la pierre consacrée. Les deux seconds se réduisent à cette pierre, montée en orfèvrerie. L'un est d'agate rubanée, garnie d'émaux cloisonnés à la façon byzantine, mais avec inscriptions latines; le second est de porphyre rouge, garni d'argent niellé figurant les bustes du Christ, des apôtres et de plusieurs saints parmi lesquels se trouve sainte Foy, patronne de l'abbaye. Une inscription, également niellée, constate que cet autel fut consacré pour l'abbé Bégon en l'année 1106. Nous sommes donc là en présence de nielles des commmencements du XII[e] siècle.

A une époque bien postérieure du même siècle appartient un petit monument de fabrication rhénane connu sous le nom de Pied de croix de saint Bertin et possédé par le musée de Saint-Omer.

M. Deschamps, de Pas, l'a décrit dans les *Annales archéologiques* (T. XVIII), où notre ami Gaucherel en a publié une excellente gravure. On l'a vu également au Champ-de-Mars en 1867.

Il se compose de quatre figures de bronze doré portant une demi-sphère d'émail champlevé d'où sort un pilier quadrangulaire également émail champlevé surmonté d'un chapiteau de bronze doré.

Pour qui est familier avec le symbolisme allemand du moyen âge, les scènes figurées en émail faisant toutes allusion au sacrifice du Calvaire, ce monument ne pouvait servir de support qu'à une croix.

A propos des quatre figures qui servent de pieds à ce monument, le rédacteur du catalogue de l'exposition de Lille malmène quelque peu le rédacteur du catalogue de l'Histoire du travail. Celui-ci avait trop légèrement vu les choses, en ne remarquant pas que ces personnages avaient les pieds nus; oubliant de plus la dissertation des *Annales archéologiques*,

il avait pris de loin des évangélistes pour des prophètes. Or ce rédacteur, qui avait donné ce « triste » exemple de « négligence des études bibliques », c'était nous qui, voyant que toutes les scènes figurées par les



PIED DE CROIX (ÉMAIL DE BRONZE DORÉ), XIIe SIÈCLE.

Musée de Saint-Omer.

émaux appartenaient à la Bible, avions pensé que les personnages en relief devaient lui appartenir également; ceux-ci étant placés d'ailleurs au-dessous des quatre symboles évangéliques, pouvaient figurer les quatre grands prophètes qui, suivant le symbolisme du moyen âge, sont



RELIQUAIRE DU XIIe SIÈCLE. CATHÉDRALE DE SAINT-OMER

leur antithèse. Nous nous sommes trompé, faute de n'avoir pas regardé d'assez près. Que M. le chanoine Van Drival nous pardonne nos fautes comme nous lui pardonnons ses erreurs.

L'église de Liessies (Nord) possède une croix qui provient de l'ancienne abbaye à laquelle elle succède et qui, étant de même travail et de même époque que le pied de croix de saint Bertin, pourrait s'y adapter si elle n'était trop petite.

On y a adapté au XVI[e] siècle un crucifix de bronze d'un fort beau style.

Les *Annales archéologiques* (T. XVI) ont encore fait connaître un petit reliquaire du XII[e] siècle appartenant au trésor de la cathédrale de Saint-Omer. C'est une petite lanterne cylindrique, surmontée d'un lanternon, le tout presque exclusivement composé de filigranes et reposant par l'intermédiaire d'une tige annelée sur un pied circulaire gravé.

Il en est de même de la croix-reliquaire de l'ancienne abbaye de Clairmarais, œuvre magnifique de l'année 1150 environ. Comme toutes celles qui renferment un morceau de la vraie croix, elle est à doubles branches. Un des côtés est revêtu de plaques d'argent niellé. Les *Annales archéologiques* (T. XIV) l'ont seul publié, et c'est le plus intéressant pour l'iconographie et l'histoire des arts du dessin. Mais l'autre est plus magnifique, étant entièrement recouvert de filigranes combinés avec des feuilles de vigne, des raisins et des pierres cabochons en grand nombre.

La croix de l'abbaye du Paraclet, possédée par l'évêché d'Amiens, lui est presque égale par la beauté. L'une des faces est couverte de filigranes à grosses tiges striées formant des faisceaux de volutes fixées à leur extrémité par un clou à tête sphérique, et naissant d'une longue feuille à lobes profonds. Des plaques de cristal de roche interrompent les filigranes et recouvrent des reliques désignées par des inscriptions niellées qui entourent l'agneau pascal et les symboles évangéliques placés au croisement et à l'extrémité des bras. Ces figures sont gravées et ciselées avec un très-faible relief sur des plaques d'argent. Elles se détachent en or sur un fond niellé. Ce procédé d'exécution est le même pour le crucifix de la croix de Clairmarais.

Un crucifix également gravé est appliqué sur l'autre face, au-dessous de la figure du Christ tenant le globe et la croix de ses deux mains levées et au-dessus de la figure d'*Adam*.

Des filigranes couvrent le reste, sauf en une place sur le bras droit, qui est ménagée pour une relique que couvre une petite figure de la Vierge. Une longue inscription niellée couvre la tranche de cette croix qui mériterait une étude détaillée.

L'art allemand du XIIe siècle peut réclamer un petit reliquaire phylactère en forme de quatre lobes, niellé sur les deux faces, appartenant à M. l'abbé Rose, de Telloy-la-Conty. L'une représente la Création; l'autre, Dieu chassant Adam et Ève. Il contient des reliques provenant de Jérusalem, ainsi que l'indiquent des inscriptions.

Nous trouvons encore pour représenter l'art du XIIIe siècle une croix qui appartient à l'église de Bousbecque (Nord) et qui a été figurée et décrite par M. E. de Coussemaker dans une publication spéciale. Elle est



DÉTAIL DE LA CROIX DE CLAIRMARAIS, ARGENT NIELLÉ, XIIIe SIÈCLE.

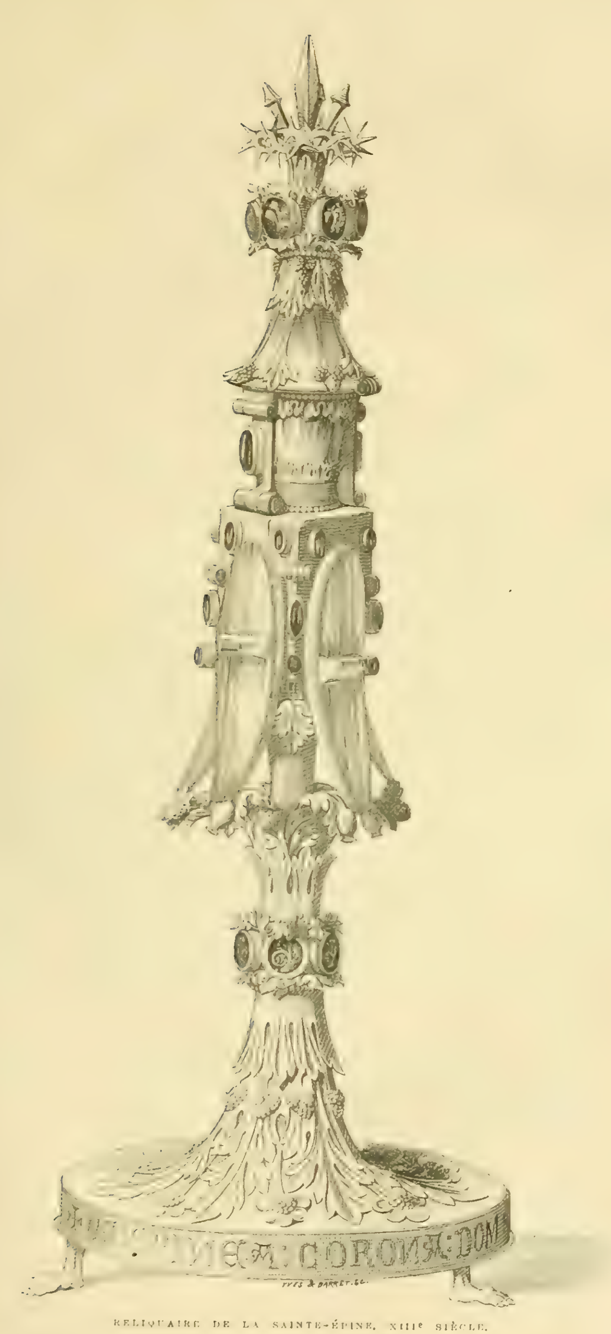
simplement à deux branches, et ses extrémités en forme de fleur de lis rappellent avec plus de simplicité et plus d'élégance celles de la croix de Clairmarais, en même temps que le filigrane et le nielle, sauf pour un détail, sont abandonnés pour le repoussé et la gravure. Une frise de rinceaux aux larges et abondants feuillages lobés, souvenir de l'époque romane, couvre les plats de la croix, tandis que des branchages de lierre, qui appartiennent à la flore du XIIIe siècle, soit ciselés en relief, soit simplement réservés sur un fond gravé, entourent le nimbe crucifère de la croisée et les évangélistes des extrémités. Ceux-ci, représentés en pied et assis à leurs pupitres, sont exécutés au repoussé, tandis qu'ils sont niellés sur la croix de Clairmarais; mais les uns et les autres semblent sortis du même atelier.

Nous insistons sur la comparaison de ces deux dernières croix, parce qu'appartenant à deux siècles différents, elles nous semblent mieux montrer les évolutions qui se sont produites dans l'orfévrerie, tandis que l'architecture se transformant passait du plein cintre à l'ogive. Sans être complétement abandonné, le filigrane disparaît peu à peu, et les feuillages, surtout ceux à divisions aiguës, comme le lierre et l'érable, remplacent les pierres cabochons de l'époque romane. Le nielle, dont l'effet est triste, n'y sert plus qu'à faire des oppositions d'effets sombres avec les effets brillants de la dorure. Enfin la statuaire, qui se développe avec tant d'abondance dans l'ornementation des édifices, intervient pour une plus large part dans l'orfévrerie. Notons cependant que celle-ci est toujours en retard sur l'architecture, par suite certainement de l'organisation de l'industrie qui retenait plus les artisans attachés à la tradition qu'elle ne les poussait vers les innovations.

Le reliquaire de la sainte Épine, qui est passé de l'ancienne abbaye du Verger, près d'Oisy, dans la communauté des dames Augustines d'Arras, est un des plus charmants spécimens de l'orfévrerie feuillagée de la fin du XIII[e] siècle. Son pied circulaire, orné de longues feuilles tombantes à profondes divisions aiguës, accompagnées de fleurs et de fruits, a servi de modèle à l'orfévrerie religieuse moderne pour l'exécution de nombreux pieds de calice, grâce à l'excellente gravure que L. Gaucherel a publiée d'après Lassus de ce reliquaire dans le tome IX des *Annales archéologiques*. Le reliquaire en lui-même, d'une composition quelque peu confuse, se compose d'écus de cristal de roche, au-dessous d'un petit cylindre de même matière, combinés avec des frettes ornées de pierres cabochon, avec des frises de feuillages, et un riche assortissement.

Un petit reliquaire phylactère en forme de sceau ogival, flanqué d'appendices tréflées à l'extrémité de chacun de ses deux diamètres, et qui tient enchâssée une dent de saint Nicolas († DENS S. NICHOLAI), molaire d'une certaine fraîcheur, appartient à une église d'Arras placée sous le vocable de ce saint. Le filigrane s'y combine avec la gravure et le repoussé, et donne à cette pièce une physionomie qui la rapproche plus du XII[e] siècle que du XIII[e].

La même église avait encore envoyé un bras-reliquaire annoncé comme contenant une autre relique de son patron, bien que l'inscription gravée en belles lettres onciales sur une des plaques à quatre lobes qui le décorent n'en fassent point mention. On y lit, en effet, que cette représentation d'un bras surmonté d'une main bénissante renferme : « De le coulombe u diex fu loies (de la colonne où Dieu fut lié) : dou brac SS. Lorenc : de le piere sour coi li sans Jhu Crist kei (de la pierre sur



RELIQUAIRE DE LA SAINTE-ÉPINE. XIIIe SIÈCLE.

quoi le sang de Jésus-Christ chut); dou brac. S. Bertremieu (Barthelemy), dou brac. S. Phelipe : de S. Andrieux : de S^e Crois : de S. Nicaise : dou sepulcre nostre Sign (eur) : de le Magdelaine : des dras Nostre Dame [1]. »

Un autre bras-reliquaire, du XIIIe siècle comme le précédent, que possède l'église de Crespin (Nord), renferme des reliques de saint Landelin, ainsi que l'indique l'inscription suivante niellée en magnifiques lettres onciales.

† PROTEGAT HEC DEXTRA NOS SEMPER ET EXTRA ET INTUS,
† QUE LANDELINI SACRA CONTINET OSSA BENIGNI.

Il faut dire pour ceux de nos lecteurs non familiers avec l'orfévrerie sacrée du moyen âge, que ces deux reliquaires sont formés d'une main bénissante sortant de la manche d'un vêtement d'argent orné d'orfrois qui sont ici exprimés par des nielles et des filigranes avec pierres cabochons.

L'église du village de Gueschard (Somme) possède une petite châsse du XIIIe siècle en « forme de grange », comme disent quelques inventaires, — et c'est la définition la plus précise que l'on puisse trouver — revêtue de plaques d'argent repoussé, qui renferme des reliques de saint Furcy.

Le transport du saint évêque sur un char traîné par dix bœufs est représenté sur la face. Sur l'un des pignons le Christ montre ses plaies, sur l'autre, la Vierge porte l'enfant Jésus. — Sur le revers, le donateur, agenouillé devant saint Furcy, lui offre une représentation de la châsse elle-même. Les figures s'enlèvent sur un champ de rinceaux ou de quadrillés. L'inscription suivante donne le nom de celui qui fit exécuter cette châsse, ainsi que la désignation des reliques qui y sont renfermées : « MAIGTRE IEHANS LE GRANS DE GAYSSART MAISTRES DE EVINILE (?) DOUNA CHEST SAINTUAYRE A L'ÉGLISE DE GAISSART. » « DE OSSIBUS PULVERIBUS ET SUDARIO BEATI FURSEY. » Maître Jean Legrand est vêtu d'une ample cotte hardie à capuchon et coiffé d'un bonnet à deux lobes.

L'église d'un autre village, celui de Sainghin (Nord), est encore en possession d'un fort beau triptyque tout d'orfévrerie, où le nielle se combine avec le repoussé. Une figure d'évêque se tient debout sous l'arc trilobé du centre, au milieu de quatre-feuilles régulièrement rapportés

1. Nous devons la lecture de cette inscription et des suivantes à la complaisance de M. H. Rigaux fils, secrétaire-adjoint de la commission, qui nous a mis en main toutes les pièces qui pouvaient nous intéresser.

en saillie sur le fond, ainsi que sur celui des volets. Des reliques sont enchâssées dans chaque quatre-feuilles, dont le bord porte en latin la désignation des reliques. Un losangé chargé d'une fleur de lis, ou un cep de vigne rapporté couvre l'intervalle des médaillons.

La bordure est ornée sur le plat de marguerites alternant avec des losanges en réserve et dorés sur fond niellé, et le biseau de rinceaux également en réserve sur fond noir.

Le bâton de crosse de l'église Sainte-Aldegonde, à Maubeuge, dont nous avons parlé à propos de la sculpture en bois, est surmonté d'un splendide crosseron d'orfèvrerie qui nous semble de deux époques.

Le nœud à jour tout couvert de larges feuillages à divisions trilobées, ainsi que le crosseron décoré des mêmes feuilles grassement modelées et combinées avec des fraises, nous semble du XIIIe siècle; mais on doit, au XVe siècle, avoir remanié le tout en allongeant le crosseron au-dessus et au-dessous du nœud au moyen de douilles percées de fenestrages séparés par des contre-forts à redans. L'opération a été exécutée avec goût, et la disparate est peu sensible.

Nous ne croyons pas que la couronne-reliquaire du Paraclet que possède l'évêché d'Amiens ait jamais été portée. Elle décorait peut-être une statue de la Vierge, ou plutôt elle était suspendue au-dessus de l'autel avec la réserve eucharistique, ainsi que cela s'est pratiqué jusqu'au XVIIIe siècle dans certains pays. Toujours est-il qu'elle est un précieux spécimen de ce que pouvait être l'orfèvrerie civile des commencements du XIVe siècle.

Le bandeau, bordé inférieurement par un grainetis, porte six grands fleurons alternant avec six petits, de la forme d'une fleur de lis héraldique. Au-dessous de chaque grand fleuron a été rapporté un quatre-lobes à jour qui contient une relique; au-dessous de chaque petit, un émail cloisonné translucide est monté dans une grande batte hexagone. Des pierreries maintenues par des griffes dans de hautes battes coniques sont placées deux à deux entre les émaux et les reliquaires. D'autres pierres décorent les fleurons.

La présence des émaux translucides employés en guise de pierrerie — des « émaux de plique » comme les appellent les inventaires — concorde toujours avec celle de hautes montures coniques attachées à la pièce par leur sommet et semble caractériser autant un genre spécial qu'une époque.

Des émaux translucides, mais sur un fond d'argent ciselé comme l'est un sceau, décorent un charmant petit triptyque de la cathédrale de Namur, dont la monture en argent doré rappelle tous les motifs de

l'architecture du xive siècle. Sous des arcs que protégent des frontons aigus dont le rempant est orné de crochets, sont enchâssés des émaux qui représentent la *Crucifixion* sur fond bleu quadrillé.

La légende d'un cierge dont la Vierge aurait fait tomber quelques gouttes dans de l'eau qui aurait guéri, en 1105, les habitants d'Arras atteints du mal des Ardents, occupe une grande place dans l'histoire de cette ville. Un reliquaire d'argent fut fabriqué au xiiie siècle pour protéger le saint cierge que le moyen âge appelait tout simplement « la sainte chandelle » et une pyramide fut bâtie pour loger le reliquaire. La pyramide fut détruite pendant la Révolution; mais le reliquaire fut sauvé et Arras le possède encore. Les miracles où intervient un cierge ne sont pas rares dans la légende de la Vierge; aussi celui d'Arras a un frère, un frère plus jeune que lui, il est vrai, dans la cathédrale de Tournai.

Nous attribuons encore au xive siècle une merveilleuse statuette d'argent repoussé et doré, représentant saint Blaise, évêque, revêtu de ses habits pontificaux et tenant le peigne à carder qui fut sans doute l'instrument de son martyre. Les draperies sont remarquables par l'abondance ainsi que la souplesse de leurs plis, et la partie architecturale, un socle ajouré d'ogives très-fines, est également traité de main d'ouvrier. C'est la cathédrale de Namur qui conserve ce précieux spécimen de l'orfévrerie d'art du xive siècle.

Le saint Nicolas que l'église Saint-Jacques d'Amiens avait envoyé, et que la *Gazette des Beaux-Arts* s'emprunte à elle-même après l'avoir publié à l'occasion de l'exposition d'Amiens en 1860, est également une œuvre remarquable de repoussé. Mais le cuivre qui en forme la matière ne permet pas les mêmes finesses que l'argent, et le xve siècle poursuit un autre idéal que le xive; où l'un cherchait encore le style, l'autre poursuit le caractère.

Le xve siècle, sans être banal dans la forme générale de ses reliquaires, abuse si souvent des éléments de l'architecture dans leur décoration, que tous en reçoivent la même physionomie.

Si ceux qui figuraient à l'exposition de Lille n'échappent point à cette critique, ils rachètent du moins ce vice, typique pour ainsi dire, par le précieux de l'exécution; quand des figures y interviennent, elles sont de plus d'un excellent style. Telle est une petite monstrance provenant de l'église Sainte-Aldegonde, à Maubeuge.

Les deux anges agenouillés qui soutiennent de leurs deux mains le cylindre de cristal de roche, porté d'ailleurs par une tige qui sort de la terrasse où ils posent, sont d'une élégance rare au xve siècle. Les garnitures du cylindre et l'édicule qui le surmonte abritant sainte

Aldegonde, qui reçoit un voile que lui apporte une colombe, sont d'une délicatesse exquise. Par une bizarrerie dont nous trouvons un autre



SAINT NICOLAS, CUIVRE REPOUSSÉ, XVe SIÈCLE.

exemple dans un saint Christophle de l'église de Longpré-les-Corps-Saints, les carnations des deux anges sont peintes, quoique ces deux personnages, ainsi que tout le reste, soient exécutés en argent doré.

Il faut encore citer pour la richesse de sa composition, ainsi que pour

la beauté du travail, une crosse entière d'argent doré appartenant à M. de Beauffort.

Le nœud est un édicule à six pans orné de pignons aigus portés sur des contre-forts à redans, et percé de niches qui abritent des statuettes, très-allongées au contraire de ce que faisait d'habitude le xve siècle, et d'un très-beau style. Le bâton est presque aussi riche que le nœud, et le crosseron, garni de crochets rapportés, encadre dans sa volute le groupe de l'*Annonciation*, dont les personnages ne le cèdent en rien à ceux du nœud.

Un gobelet de cristal de roche taillé à pans, monté sur un pied et surmonté d'un couvercle d'argent doré, qui appartient à l'évêché d'Amiens, nous permettra de clore par un objet de haute curiosité l'énumération des belles œuvres du xve siècle.

Pour le xvie nous serons bref, et nous ne citerons qu'un bras-reliquaire, envoyé par l'église de Wallers-en-Fagne (Nord), qui porte cette inscription : « Monseigneur Charles de Croi, prince de Chimai, et madame la princesse sa compaigne, Loise de Labret, dame d'Avesnes, sœur du roi de Navarre, donnerent ceste chasse en l'honneur de Dieu et et de Mgr Saint-Hilaire, en l'an de grace mil cincq cens et dix huit. Priez pour leurs ames. »

Les siècles précédents et les siècles suivants avaient encore fourni de belles pièces d'orfévrerie religieuse, mais nous croyons avoir cité tout ce qui sortait du commun, et pour le xviie et le xviiie siècle nous n'avons rien remarqué qui fît exception à la redondance banale de l'ornementation des vases sacrés de cette époque.

On avait, avons-nous dit en commençant, admis tout ce qui de près ou de loin avait quelque attache religieuse; c'est à titre d'*ex voto* que figurait une trousse de cuir garnie de ses trois couteaux du xve siècle, ensemble bien rare à rencontrer complet. M. Delestré, de Lille, possède par héritage cette trousse qui, avant la Révolution, était suspendue par une chaîne d'or dans l'église de l'abbaye de Beaupré (Nord).

Les trois couteaux sont à manche de cristal de roche taillé à pans et richement garni d'argent gravé de chiffres. La soie des lames qui traverse les manches dans toute leur longueur est cachée par une enveloppe dorée, dont nous n'avons pu discerner la nature, et qui porte les inscriptions que l'on peut lire à travers le cristal.

L'une des lames est taillée en scie, ce qui ferait de cet ensemble une trousse de chasse comme on en voit à la ceinture des veneurs de la tenture de mois de Van Orley. Nous devons faire observer cependant qu'au moyen âge une belle garniture se composait généralement de trois couteaux : celui à découper, le présentoir et le parepain.

Des collections de sceaux d'églises, d'abbayes, d'abbés et d'évêques, etc., des collections d'enseignes et de médailles de pèlerinage et de mereaux d'églises ou de corporations, etc., complétaient cette riche et nombreuse exposition, provenant des cabinets de MM. A. Preux, de Douai; E. Van Hende, de Lille; Ratel-Hécart, de Valenciennes, et A. Vernier, de Roubaix, enfin du collége N.-D. de Tournai.

Céramique. — Parmi les trop nombreuses pièces de céramique de Delft, de Lille ou de Rouen que l'on avait admises, nous ne signalerons qu'une faïence de Bernard Palissy, ou de sa suite, que nous croyons inédite. C'est une *Crèche* qui appartient à M. Planquart, de Lille. Un quart de sphère formant grotte abrite le groupe ordinaire de l'enfant Jésus entre la Vierge et saint Joseph agenouillés. Un des deux animaux manque, mais on voit un ange accompagné de deux bergers. Le sol circulaire de la grotte est émaillé de vert. L'intérieur de la grotte est garni de coquilles et de feuillages jaspés, et sa couverture est de paille jaune.

Le même M. Planquart possède une assiette de Palissy qui représente le sujet que nous croyons assez rare d'*Esther devant Assuérus*. Le bord est couvert de tiges de marguerites alternant avec de longues feuilles dont la nervure est couverte de sequins.

Signalons enfin à M. Albert Jacquemart une délicieuse statuette de *Kouan-in* en blanc de Chine, appartenant à M. Reynart, qui était exposée comme représentant la Vierge avec l'enfant Jésus. Vierge ou non, la femme représentée est assise, entre une gourde et un livre (?), avec un enfant sur ses genoux, qui tient une feuille de lotus. Deux petits personnages sont en adoration à ses pieds.

Que de richessses d'art possède encore la France pour qu'en un même temps on ait pu y organiser trois expositions comme celle faite au profit des Alsaciens-Lorrains, — comme celle de l'Histoire du Costume, et celle enfin dont nous venons de rendre compte. Et nous sommes des Vandales cependant, qui ne conservons rien, et sommes imbus, en général, du mépris du passé!

ALFRED DARCEL.



LA SYMBOLIQUE DU FEU



Les énergies du feu sont représentées dans la mythologie homérique par Hèphaistos, dans la mythologie hésiodique par Promètheus. Hèphaistos (de ἧφα, ἱστίη), c'est la flamme qui allume le foyer; le nom de Promètheus, qu'on a retrouvé dans le Sanskrit védique, signifie en grec le Prévoyant : c'est le feu qui éclaire devant lui. Les récits d'Homère sur Hèphaistos, d'Hésiode sur Promètheus, se rapportent également à la nature du feu. Le Dieu aux jambes torses précipité de l'Olympe, c'est la foudre qui tombe du ciel en lignes sinueuses. Le Titan enchaîné à une colonne et condamné à un supplice éternel, c'est le feu captif sur l'autel du sacrifice, où ses entrailles toujours renaissantes sont dévorées par l'aigle de Zeus, c'est-à-dire par le vent du ciel (ἀετός aigle, ἀήρ air, de ἄω, souffler.)

La légende d'Hèphaistos et celle de Promètheus offrent beaucoup de traits communs. On a supposé qu'Hèphaistos avait remplacé Promètheus quand la religion hellénique des Olympiens avait succédé à la religion pélasgique des Titans; mais rien n'établit cette antériorité des Titans sur les Olympiens. Les deux traditions sont probablement aussi anciennes l'une que l'autre, et paraissent s'être rencontrées en Attique, car on voit Hèphaistos et Promètheus associés avec Athènè chez les Athéniens qui célébraient en leur honneur des courses aux flambeaux à la fête des lampes. Il y avait près de l'Académie des statues d'Athènè, d'Hèphaistos et de Promètheus, placées sur le même piédestal. Hèphaistos était représenté plus jeune, Promètheus plus âgé, et tenant un sceptre à la main.

Le rapprochement de ces trois divinités s'explique facilement si on se rappelle qu'Athènè, comme je l'ai dit dans un autre article, est la splendeur de l'éclair, et par suite l'intelligence céleste; il était donc naturel de l'associer avec les deux formes du feu artiste et créateur. La naissance d'Athènè, c'est la clarté subite qui illumine le ciel déchiré par la foudre. Promètheus et Hèphaistos, étant une double expression du même symbole, ont dû être souvent confondus, et tous deux, selon Apollodore, passaient pour avoir frappé d'une hache la tête de Zeus, c'est-à-dire le sommet du ciel, d'où s'élança la Déesse de l'éclair. Dans le bas-relief qui sert de frontispice à l'ouvrage de Winckelmann, le jeune homme armé d'une hache qui se tient derrière Zeus n'est pas assez caractérisé pour qu'on sache s'il représente Hèphaistos ou Promètheus. Sur une patère étrusque représentant la naissance d'Athènè, Hèphaistos est figuré d'une manière semblable et désigné sous le nom de *Sethlans*. Dans l'autel triangulaire des douze Dieux, au Musée du Louvre, Hèphaistos est placé à côté d'Athènè et caractérisé par des tenailles; mais il porte une tunique longue, et comme la tête et le haut du corps manquaient, on en a fait une Déesse, ainsi que d'Apollon. C'est un des nombreux exemples de cet inintelligent système de restauration qui a été si funeste aux monuments de l'art antique.

L'homme et tous les êtres vivants sont formés d'éléments terrestres animés par une étincelle de feu éthéré. Les reptiles qui grouillent dans le limon après les pluies d'orage rappellent par leurs formes les lignes sinueuses de la foudre. L'art attribue ces formes de reptiles aux géants ancêtres du genre humain, aux fils de la terre, Kekrops, Erichthonios. Les Athéniens se croyaient autochthones; leur aïeul Erichthonios était né des semences du feu recueillies par la terre féconde. Dans une peinture de vase on voit la Terre, figurée par une grande femme couronnée de tours, présenter l'enfant à Athènè, qui avait refusé d'en être la mère, et qui le nourrit pourtant de son lait de vierge. Derrière la Terre se tient Hèphaistos, armé de tenailles et coiffé d'un bonnet conique; derrière Athènè est un personnage couronné d'oliviers, portant un sceptre à la main, et dont le corps se termine en serpent; on suppose que ce personnage est Kekrops.

Une tradition analogue faisait de Promètheus le père de Deucalion et l'ancêtre de la race humaine. Plus souvent encore la génération est remplacée par l'idée d'une création plastique : « Le fils de Iapétos, dit Ovide, mêlant l'argile à l'eau des fleuves, fabriqua les hommes à l'image des Dieux, modérateurs de toutes choses. » Plusieurs bas-reliefs nous montrent Promètheus modelant des hommes, et à mesure qu'il les achève,

Athènè leur donne l'âme, c'est-à-dire le souffle de la vie, sous forme d'un papillon.

La découverte du feu se rattache aux origines des sociétés humaines, c'est pourquoi Promètheus est regardé comme le créateur des hommes. Peut-être y avait-il auparavant un animal à deux pieds sans plumes, comme l'appelle Platon, mais l'animal social, comme l'appelle Aristote, n'existe que par le travail et l'industrie. La même idée est exprimée sous un autre aspect dans la création de Pandore, attribuée à Promètheus par un fragment de Ménandre, à Hèphaistos par Hésiode. Pandore représente à la fois la femme et la civilisation. Une curieuse peinture nous montre Pandore, désignée sous le nom d'*Anésidôra*, entre Hèphaistos, qui vient de la former, et Athènè, la Déesse ouvrière, qui la pare des dons de l'intelligence. Sans l'industrie, l'homme aurait sa femelle comme tous les animaux, mais c'est la civilisation qui a créé la femme. Aussi Hésiode les confond-il l'une avec l'autre dans cette vierge charmante, ornée de tous les dons des Dieux, qui condamne l'homme au travail, parce qu'elle aime le luxe et déteste la pauvreté. Sur une des métopes du Parthénon on croit reconnaître Pandore et son époux Épimètheus, ouvrant le vase fatal d'où s'échappent tous les maux de la vie, d'après le récit d'Hésiode. La civilisation, en effet, entraîne des maux inconnus aux peuples sauvages; l'industrie est une lutte contre la nature, et il n'y a pas de lutte sans douleur. La naissance de Pandore est donc présentée comme une punition de la découverte du feu. L'homme doit conquérir par le travail la nourriture que la terre fournit gratuitement aux autres êtres, car les Dieux, dit Hésiode, ont caché les sources de la vie, depuis que Promètheus a dérobé le feu du ciel.

Avant de savoir produire la flamme, les hommes recueillaient le feu céleste dans les forêts embrasées par la foudre. Alors le feu était pour eux un Titan foudroyé, le fils de la chute, car dans le nom d'Iapetos, père de Promètheus, on retrouve, étymologiquement, le mouvement de la flèche lancée en avant (ἴος, ἵημι) qui vole et retombe (πέταμαι, πίπτω); c'est aussi le mouvement de la vie humaine et des sociétés. Quand on sut obtenir le feu par le frottement du bois sec que les Aryas nomment *arâni*, alors Promètheus, le Prévoyant, devint l'inventeur du feu; le feu est en effet la première conquête de la prévoyance humaine. On attribue à Promètheus l'institution des sacrifices et l'enseignement de l'industrie, dont le feu est l'instrument nécessaire. Par la même raison, le feu précipité de l'Olympe devint le forgeron céleste, celui qui, dans les cavernes volcaniques, forge la foudre pour Zeus et des armes pour les héros. Les Kyklopes, qui l'assistent dans ses travaux, sont des per-

sonnifications des volcans, et tel est le sens de leur œil unique. Hésiode les nomme Argès, Brontès, Stéropès, c'est-à-dire le Brillant, le Tonnant, le Fulgurant. D'après Homère, tous les arts ont été enseignés aux hommes par Athènè et Hèphaistos. En présence de cette double tradition, l'habitude s'établit d'attribuer plus spécialement à Promètheus la céramique, à Hèphaistos la métallurgie.

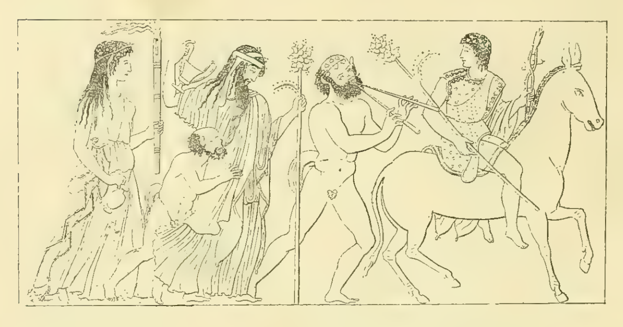
On peut s'étonner que le Dieu des arts tienne si peu de place dans la sculpture grecque. La fable qui lui attribuait des jambes torses, fable



FRISE DU CAPITOLE.

dont j'ai expliqué le sens, devait être un grand embarras pour les artistes, dans un pays où le beau était l'expression visible du divin. Alcamène avait représenté Hèphaistos portant sur les deux jambes et légèrement boiteux, mais, d'après Cicéron et Valère Maxime, ce défaut, dissimulé par ses vêtements, ne nuisait pas à sa beauté. Le plus souvent on renonça même à le représenter boiteux. Sur l'autel du Louvre, dont j'ai parlé, il est vêtu d'une robe longue et ressemble aux autres Dieux. Sur un bas-relief du Capitole, également de style archaïque, Hèphaistos, nu et imberbe, tient des deux mains une double hache ou un marteau. Derrière lui sont Poseidon, Hermès, et une Déesse qui peut être Dèmèter ou

Histiè; devant lui, sont Zeus, Hèrè, Athènè, Hèraklès, Apollon, Artémis, Arès et Aphroditè. Ce bas-relief se déroule autour d'un autel cylindrique, ou d'un *putéal*, comme on en élevait sur les lieux frappés par la foudre. On croit qu'il représente le retour d'Hèphaistos dans l'Olympe. Le caractère attribué à Hèphaistos dans cette scène permet de le reconnaître également dans un groupe archaïque du Louvre qu'on a pris pour Oreste et Pylade et qui est regardé aujourd'hui comme représentant Hermès et Hèphaistos. Malgré les arguments que Raoul Rochette oppose à cette explication, la double hache et le caducée qu'on voit à côté de ces deux figures la rendent très-vraisemblable.



HÈPHAISTOS ET LE CORTÉGE DIONYSIAQUE. (PEINTURE DE VASE.)

Le feu est le plus léger des quatre éléments; tombé du ciel, il tend toujours à y remonter. De là vient sans doute la fable du retour d'Hèphaistos dans l'Olympe. Comme la libation répandue sur la flamme de l'autel monta avec elle vers les Dieux, on disait qu'Hèphaistos avait été ramené au ciel par Dionysos. Plusieurs peintures de vases nous montrent Hèphaistos accompagné par Dionysos et son cortége de Ménades et de Satyres. Dans une de ces peintures, Hèphaistos, monté sur un mulet, est représenté imberbe et couronné de lierre ; il tient d'une main un thyrse, de l'autre des tenailles et du feu. Dans une autre peinture, Hèphaistos, barbu, coiffé d'un bonnet conique et portant un marteau sur l'épaule, est précédé par Dionysos, la Comédie, et Marsyas, jouant de la double flûte.

Ottfried Muller suppose que ces peintures se rattachent à une comédie d'Épicharme. Une allusion de ce genre est tout à fait évidente dans une peinture de vase du British Museum, où un personnage grotesque, vêtu



HÉPHAISTOS (DIT LE THÉSÉE).

d'un pantalon et d'une blouse et coiffé d'un bonnet, combat un autre personnage en costume militaire. Au-dessus de ces deux figures, on lit les noms de Daidalos et Enyalios; au milieu est Hèrè assise sur un trône. On croit que cette peinture représente un combat d'Arès contre Hèphaistos pour délivrer Hèrè, enchaînée sur son trône par le Dieu des forgerons. Un escalier indique très-clairement qu'il s'agit d'une scène de comédie représentée sur des tréteaux.

Dans une religion où toutes les fêtes avaient un caractère joyeux, où la gaieté faisait partie du culte, on n'était pas choqué de voir des Dieux transformés en personnages comiques sur un théâtre. Longtemps avant la comédie sicilienne, Homère avait montré le rire éclatant des habitants de l'Olympe quand le Dieu boiteux leur versait l'ambroisie. Dans la scène des filets d'Hèphaistos, la comédie devient une satire de mœurs. Seulement les modernes, mettant leurs idées à la place de celles des anciens, se sont complétement trompés sur l'intention satirique du poëte. Dans l'antiquité, ce n'est pas le mari trompé qui est ridicule, c'est l'amant surpris en adultère. Qu'on relise cette scène dans l'Odyssée, on verra que c'est la confusion d'Arès et d'Aphroditè qui excite le rire inextinguible des Dieux. J'ai déjà fait cette remarque dans un autre article où j'ai expliqué le sens cosmogonique de ce symbole, dont les interprètes anciens avaient reconnu la portée à travers la forme comique du récit. Je n'ai donc pas à y revenir, non plus que sur les bas-reliefs, où ce sujet est représenté; je dirai seulement que, dans ces monuments, Hèphaistos n'est plus représenté nu et imberbe, comme dans les sculptures archaïques, mais barbu, coiffé d'un bonnet conique et vêtu de l'*exomis,* sorte de blouse qui laissait l'épaule droite à découvert. C'est sous ce costume, qui était probablement celui des forgerons, qu'il est représenté dans la statuette placée en tête de cet article. Cette statuette de bronze, qui est au Musée de Berlin, est regardée comme la représentation la plus authentique d'Hèphaistos. Une statuette semblable a été gravée dans le recueil de La Chausse.

Le bonnet conique caractérise Hèphaistos sur les monnaies où il est représenté; une des plus remarquables est la grande médaille de Lipara. Sur les monnaies d'Æsernia ce bonnet est couronné d'oliviers; derrière la tête sont des tenailles; en avant on lit VOLCANOS; c'est le nom latin d'Hèphaistos. On a rapproché ce nom de Tubalcaïn, le forgeron de la Genèse; quoique la ressemblance soit peut-être fortuite, plusieurs raisons font croire à des infiltrations sémitiques dans le culte d'Hèphaistos. Sa tête se trouve sur les monnaies de Malaca de Bétique, dont le nom est écrit en lettres phéniciennes. La religion des Cabires, où Hèphaistos

semble avoir tenu le premier rang, était d'origine phénicienne et se liait au travail des métaux. Les Dioscoures, qui se rattachent aux Cabires, portent comme Hèphaistos le bonnet conique. Cet attribut, qui paraît représenter la voute céleste, peut être rapproché du chapeau d'Hermès, autre divinité cabirique. Quant à Ulysse, auquel l'art attribue la même coiffure, il est regardé par Charles Lenormant comme une transformation d'Hèphaistos, mais j'y verrais plutôt une forme héroïque d'Hermès. Enfin dans quelques monnaies de l'époque impériale où Hèphaistos est représenté en pied, il est toujours caractérisé à la fois par le bonnet conique et par l'*exomis*. C'est aussi le costume que lui attribuent les bas-reliefs, soit qu'il fabrique des armes pour Achille, soit qu'il assiste aux noces de Thétis et de Pèleus, ou à celles de Cadmos et d'Harmonia. Ce costume caractéristique permet de distinguer Hèphaistos de tous les autres personnages héroïques ou divins dans les monuments.

C'est donc à tort qu'Ottfried Muller a dit qu'il n'y avait pas eu pour Hèphaistos de type consacré; ce type existe, et peut-être l'aurait-on reconnu dans des œuvres plus importantes que la statuette de Berlin, si on ne classait pas les statues d'après le caractère que leur donnent des restaurations de fantaisie. Ainsi la statue intitulée Thésée, qui était autrefois au Louvre, et qui est maintenant en Allemagne, est probablement un Hèphaistos, comme l'a supposé très-judicieusement Saint-Victor, dans ses notices du Musée Bouillon. La tête, quoique antique, n'appartient pas à cette statue; les bras sont modernes; le sculpteur chargé de la restaurer a trouvé ingénieux de lui mettre à la main un peloton de fil et a cru que cela suffisait pour en faire un Thésée, sans réfléchir que l'*exomis*, qui est un costume d'ouvrier, ne convient nullement à un héros et convient au contraire parfaitement à un Dieu forgeron.

On pourrait aussi élever des doutes à propos de l'*Antinoüs Aristée* du Louvre, quoique l'*exomis* convienne également à un Dieu pasteur et que les bottines dont cette statue est chaussée se retrouvent dans les représentations d'une autre divinité champêtre, le Sylvanus italique. La coiffure est un chapeau et non un bonnet, mais dans une tête d'Hèphaistos de la collection Vescovali, le bonnet a des bords qui le rapprochent singulièrement d'un chapeau. La houe que cette statue porte sur l'épaule ressemble bien au marteau que porte l'Hèphaistos de Berlin. Plusieurs divinités ont été représentées sous les traits d'Antinoüs; si celle-ci est un Aristée, elle offre un exemple de la facilité avec laquelle les artistes anciens, quand ils voulaient représenter des divinités secondaires, empruntaient le type d'un Dieu plus important, dont ils modifiaient les attributs. Ce qui pourrait faire croire à quelque imitation de ce genre,

c'est que l'Antinoüs Aristée porte sur les deux jambes, comme l'Hèphaistos d'Alcamène, et que de plus ses jambes sont trop courtes, ce qui paraît une allusion atténuée à la claudication d'Hèphaistos.

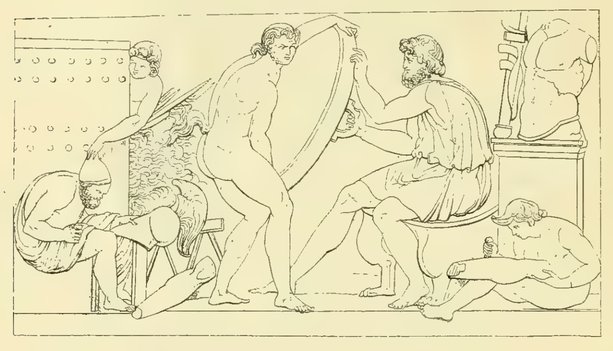
Parmi les compositions où l'on croit reconnaître Hèphaistos, il en est une qui me semble se rapporter plutôt à Promètheus : c'est un bas-relief du Louvre représentant une fabrication d'armes. Le personnage principal est assis et achève un bouclier que lui présente un satyre; un autre satyre travaille derrière lui, et un troisième satyre, à demi caché derrière la forge, enlève en riant le bonnet d'un vieil ouvrier qui achève le casque. Le *Promètheus inventeur du feu* d'Eschyle était un drame satyrique, sorte de pièce où les satyres avaient un rôle. La figure qu'on prend pour Hèphaistos dans ce bas-relief porte bien l'*exomis*, qui est un costume de travail, mais sa tête n'est pas coiffée du bonnet conique et rappelle le type de Zeus; or ce type est précisément celui que l'art a toujours donné à Promètheus. Depuis les graffits et les peintures archaïques jusqu'aux sarcophages de la dernière époque, on peut suivre les transformations parallèles du type de Promètheus et de celui de Zeus. Je citerai comme exemples un miroir où l'on voit Promètheus debout devant Hèrè, peut-être d'après Euphorion qui la lui donnait pour mère; puis une lampe où on le voit portant le feu qu'il a ravi au char du soleil; enfin le bas-relief dont nous donnons ici la gravure, où il est représenté modelant des hommes qu'Athènè anime aussitôt qu'il les a achevés. Cette ressemblance avec Zeus n'est peut-être pas fortuite : Promètheus, par son nom, rappelle la Providence, et les anciens, pour qui la mythologie était une langue, confondaient souvent les Dieux dont les symboles se rapprochaient.

Dans la plupart des monuments où Promètheus est représenté, la symbolique du feu est rattachée par des allusions très-transparentes à la destinée humaine. La céramique, dont Promètheus était le patron à Athènes, fournissait naturellement à l'esprit quelques-unes de ces métaphores poétiques si familières aux Grecs, et d'où est sortie presque toute leur mythologie. Ainsi on comparait la vie humaine à une flamme captive dans une lampe d'argile, à une statue animée par une étincelle du feu dérobé au ciel. Une pierre gravée d'un style ancien et d'un bon travail nous montre Promètheus tenant d'une main une petite figure humaine, de l'autre la tige de férule dans laquelle il a rapporté le feu céleste; la ligne brisée de la foudre, indiquée derrière lui, complète la signification du symbole. On croit reconnaître aussi Promètheus sur des pierres gravées où l'on voit un sculpteur travaillant à un squelette ou assemblant les pièces d'un mannequin.



ANTINOÜS-ARISTÉE (MUSÉE DU LOUVRE).

Mais Promètheus n'est pas seulement le créateur de la race humaine, il en est le type idéal, la personnification. Ses chaînes sont l'emblème de la prison du corps, son supplice est l'image de la vie terrestre, sa délivrance est un gage de rédemption et d'immortalité. C'est sans doute par allusion à une variante inconnue de sa légende qu'il est représenté sur un miroir étrusque entre Castor et Hèraklès. Dans une peinture de Pompéi, on le voit enchaîné à un rocher et dévoré par l'aigle qu'Hèraklès se prépare à percer de ses flèches. Le spectacle des volcans, des sommets frappés de la foudre, peut-être l'usage d'offrir les sacrifices sur les hauteurs, avaient fait placer le supplice de Promètheus au sommet



FABRICATION D'ARMES (BAS-RELIEF DU LOUVRE).

d'une montagne. Dans la trilogie d'Eschyle la scène est localisée sur le Caucase aux extrémités de la terre.

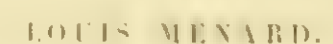
La mythologie du feu préparait les esprits au dogme chrétien de la chute et de la rédemption; quand Lamartine a écrit

> L'homme est un Dieu tombé qui se souvient des cieux,

il n'a fait que reproduire la fable antique de Promètheus. Mais dans ce grand symbole du fils d'Iapétos, personnifiant à la fois le feu céleste et l'âme humaine, il y avait pour les anciens quelque chose de plus qu'une métaphore. D'après leur physique, les êtres vivants sont formés des quatre éléments : la terre et l'eau composent le corps, le souffle appartient à l'air; quant à l'âme, c'est-à-dire la force invisible qui anime le corps, sa source ne peut être que l'éther, principe du feu qui, en raison de sa subtilité, s'étend au-dessus de l'atmosphère et de la région des

nuages. L'éther se manifeste dans les astres par la chaleur et la lumière, dans les âmes par la vie et l'intelligence.

La formation des hommes par Promètheus est souvent représentée sur les sarcophages. Dans plusieurs de ces compositions figurent les Moires, c'est-à-dire les Destinées, parce que l'homme est soumis par sa condition physique aux lois nécessaires qui gouvernent le monde visible. Quelquefois aussi on y voit intervenir Éros et Psychè, parce que l'âme est descendue dans la vie à l'appel du Désir. J'ai décrit dans un autre article un bas-relief funéraire où le dogme de la descente et de l'ascension des âmes est représenté par le double symbole d'Éros et de Promètheus. Comme le supplice de Promètheus représente la vie terrestre, sa délivrance est l'image du retour de l'âme dans sa sphère originelle. L'âme est incorruptible et impérissable, car elle est une parcelle de l'éther. Cette flamme exilée du ciel, enchaînée par les dures lois de la nécessité sur le Caucase de la vie, sera rendue à sa patrie par le bras rédempteur des vertus héroïques. Hèraklès ramène dans l'Olympe le Titan ravisseur du feu, et réconcilie la terre et le ciel. L'âme s'affranchit par la lutte, et, délivrée des chaînes qui la retenaient captive, elle remonte au séjour de la lumière, dans la sphère immobile des Dieux.


LOUIS MÉNARD.



MURILLO ET SES ÉLÈVES[1]



ON-SEULEMENT le *Saint Antoine de Padoue* affirme la première manifestation d'une originalité qui, chaque fois plus puissante et plus sûre d'elle-même, procédera désormais comme par grands coups d'ailes, mais cet ouvrage, un poëme d'harmonie et d'expression intense, nous révèle encore un des caractères, et celui-là le plus personnel, du génie de Murillo, génie fait de grâce, de charme, de spontanéité et de candeur, unis à ce sentiment de mysticité passionnée où l'élan amoureux de la créature se confond vaguement avec l'adoration pour le créateur.

Déjà, dans la *Mort de sainte Claire,* comme dans la *Cuisine des Anges,* se pouvait pressentir chez Murillo la rare faculté d'allier étroitement le surnaturel aux êtres et aux objets tangibles et de faire accepter, dans un même sujet, l'introduction de l'incréé et de la vision céleste au milieu même des plus humbles familiarités de la vie réelle; or, dans le *Saint Antoine de Padoue,* cette faculté éclate, magistrale, décisive, et telle qu'elle ne rencontre de rivale dans aucun temps et dans aucune autre école. Sans doute, avant et depuis Murillo, d'autres artistes ont prouvé autant de foi, mais, cette foi, ils l'ont exprimée autrement, et nul, que nous sachions, ne l'a traduite avec sa tendresse, son charme victorieux et surtout avec une plus convaincante sincérité.

Dans cette donnée créatrice, typique chez Murillo, de l'union de choses en apparence aussi opposées, on ne sait vraiment qu'admirer le plus, ou de ce franc tempérament de peintre, si instinctivement coloriste,

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* t. XI, p. 35.



SAINT ANTOINE DE PADOUE, PAR MURILLO.

si curieusement naturel et vrai, ou de l'inspiré dont la foi ardente ne craint pas de donner un corps à ses visions, toutes remplies qu'elles soient d'immatérielles apparitions et d'éblouissements paradisiaques. Mais, avec Murillo, on pourra s'élancer sans crainte jusque dans les apocalypses; les cieux n'auront pas de mystères; l'apparition céleste, le rêve, la vision, le miracle enfin prendront quelque chose de l'autorité indiscutable et saisissante du fait; la légende dorée que créera l'artiste sera pour nous comme de l'histoire.

Qu'on nous permette d'emprunter au pittoresque *Voyage en Espagne* de Th. Gautier quelques lignes écrites en face du *Saint Antoine de Padoue*, lignes toutes chaudes d'un enthousiasme que l'auteur ne désavouait pas, bien longtemps après sa première impression reçue. « Jamais, dit Gautier, la magie de la peinture n'a été poussée plus loin. Le saint en extase est à genoux au milieu de sa cellule, dont tous les pauvres détails sont rendus avec cette réalité vigoureuse qui caractérise l'école espagnole. A travers la porte entr'ouverte, on aperçoit un de ces longs cloîtres blancs, favorables à la rêverie. Le haut du tableau, noyé d'une lumière blonde, transparente, vaporeuse, est occupé par des groupes d'anges, jouant d'instruments de musique, d'une beauté vraiment idéale. Attiré par la force de la prière, l'enfant Jésus descend de nuée en nuée et va se placer entre les bras du saint personnage, dont la tête est baignée d'effluves rayonnantes et se renverse dans un spasme de volupté céleste. Nous mettons ce tableau divin au-dessus de la *Sainte Élisabeth de Hongrie pansant un teigneux*, qu'on voit à l'Académie royale de Madrid, au-dessus du *Moïse*, au-dessus de toutes les Vierges et de tous les enfants Jésus du maître, si beaux, si purs qu'ils soient. Qui n'a pas vu le *Saint Antoine de Padoue* ne connaît pas le dernier mot du peintre de Séville. C'est comme ceux qui s'imaginent connaître Rubens et qui n'ont pas vu la *Madeleine* d'Anvers! »

Il n'y a rien d'excessif dans cette impression si vive et si éloquemment traduite. Pourtant le *Saint Antoine de Padoue* n'est pas absolument, comme le dit Th. Gautier, le dernier mot de Murillo, et il nous faut encore lui laisser toute la responsabilité de ses comparaisons ou de ses préférences entre les divers ouvrages du maître. Il est, à notre avis, plus d'une autre page qui égale et surpasse le *Saint Antoine de Padoue*[1].

1. Pendant que nous rédigions ce travail, les journaux de Séville nous apportaient une nouvelle qui serait un deuil véritable pour l'art, si l'acte de vandalisme qu'on y raconte ne pouvait plus être réparé : des mains criminelles ont, paraît-il, lacéré le *Saint Antoine*. Il nous semble impossible que les fragments volés, — connu comme l'est aujourd'hui cet admirable ouvrage par des copies, par la gravure et par la photo-

L'étonnante et singulière aptitude de Murillo à traduire le merveilleux ne s'est jamais élevée plus haut que dans les deux compositions qu'il peignit en 1665 à la demande de son ami, le riche prébendier de la cathédrale, don Justino Neve.

Voulant faire à l'église de Santa-Maria-la-Blanca, où l'on adore la Vierge sous la poétique invocation de *Notre-Dame-des-Neiges*, l'inestimable don de quelques ouvrages du maître, le bon chanoine lui donna pour thème la pieuse légende relative à l'édification de Sainte-Marie-Majeure, à Rome : de là, les célèbres *medios puntos*, comme on les désigne en Espagne, deux magnifiques chefs-d'œuvre. Apportées à Paris au temps de la guerre d'Espagne, restaurées au Louvre, puis curieusement serties dans des passe-partout décorés, sous la direction de l'architecte Percier, de camaïeux figurant les attributs de la papauté, des trophées d'armes antiques et des médaillons où sont dessinés les façades et les plans successifs de la vieille basilique, ces deux toiles cintrées du haut, parce qu'elles occupaient autrefois des tympans, se présentent aujourd'hui, à cause des passe-partout dont les a dotés l'empire, sous la forme rectangulaire. Elles font maintenant partie du précieux musée de l'Académie de San Fernando dont le catalogue leur donne les titres suivants : *le Songe du patricien* et la *Révélation du songe du patricien* [1].

La première composition, « *le Songe* », représente le patricien et sa femme endormis, sans doute à la suite de quelque longue et pieuse veille, d'un sommeil surnaturel ; le mari dort, accoudé à une table, recouverte d'un tapis rouge, bordé d'une large bande de velours cramoisi, sur lequel sont jetés un livre et un bout de linge blanc ; grave et recueillie, la belle tête du patricien est illuminée des reflets de la vision qui visite son rêve ; son vêtement de dessus de couleur sombre, dont il retient les plis d'un geste plein d'abandon, son pourpoint, d'un jaune profond, relèvent et font admirablement valoir les tons pâles, le modelé exquis et l'expression

graphie, — puissent rencontrer des acquéreurs. Espérons donc que les efforts de la municipalité de Séville et du chapitre de la cathédrale aboutiront à faire retrouver la trace des auteurs de cet inqualifiable méfait et à restituer, en son intégralité primitive, un tableau qui marque si haut dans l'œuvre de Murillo.

1. L'Académie de San Fernando a commencé, depuis quelques années, à faire graver au burin et à l'eau-forte par d'habiles artistes espagnols les plus importants tableaux de son musée. Les lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* nous sauront gré de leur faire connaître cette intéressante publication, qu'accompagne un texte descriptif et critique rédigé par les membres de l'Académie; voici son titre : *Cuadros selectos de la real Academia de las tres nobles artes de San Fernando, publicados por la misma*. Madrid, 1870 et années suivantes.

délicate du visage. Un peu en arrière, la tête reposant sur la main qui laisse échapper un pan de voile blanc, vêtue d'un corsage rouge éteint, garni d'épaulettes roses, à crevés, laissant passer une manche verte, la femme du patricien sommeille gracieusement affaissée au bord d'un lit, dont les étoffes et les tentures, aux teintes chaudes et puissantes, fournissent un énergique repoussoir aux parties claires ou à demi claires des plans avancés du tableau. Aux pieds de sa maîtresse, un petit chien blanc de la Havane se pelotonne dans les plis d'une jupe d'un rouge ponceau glacé de rose vif; une corbeille d'osier, remplie d'étoffes roses et blanches, est posée à terre, près d'un pilastre séparant l'édifice où se passe cette scène d'un coin de paysage à peine éclairé des vagues lueurs du matin.

En haut, un peu à gauche, formant un groupe aérien d'une légèreté, d'une fraîcheur et d'une vivacité de tons qui contrastent avec les parties inférieures du tableau, savamment maintenues dans une gamme assourdie et toutes pleines de mystérieuses profondeurs, apparaît, supportée sur de légers nuages, la Vierge tenant l'enfant Jésus et désignant de la main la colline où devra s'élever son nouveau sanctuaire.

La seconde composition, « *la Révélation du songe* », où l'artiste nous montre les époux racontant leur vision au pape Liberio, n'est pas moins admirable que la première. Placé sous un dais de velours cramoisi et assis sur un fauteuil rouge exhaussé sur une estrade recouverte de tapis d'Orient, le pape prête une attention admirative au récit des époux; près du fauteuil, une table drapée de velours d'un vert profond, à crépines d'or, fournissant un premier plan d'une grande vigueur, fait admirablement ressortir les valeurs rouges variées des tentures, des tapis, du costume du pape et les chaudes ombres, qui, tombant du dais, enveloppent le saint-père en ménageant tout l'effet lumineux sur les autres personnages placés plus au centre du tableau. En avant de l'estrade, un genou plié, la toque dans la main gauche, le patricien fait son récit qu'accentue le geste éloquemment affirmatif de sa main droite; son costume, composé d'un manteau noir s'agrafant sur la poitrine et d'un justaucorps de velours tanné, bordé de fourrures, s'harmonise et se relie avec la masse des tons chauds de la partie gauche de la scène. A la droite du patricien, en pleine lumière, sa femme pieusement agenouillée, semble attester par la pose de ses belles mains la réalité de l'apparition; elle est vêtue d'un corsage jaune paille, découvrant un vêtement intérieur de satin blanc glacé de tons d'un gris bleu indéfinissable, et d'une jupe couleur de rose passée, nuancée à ravir. En retour de ce groupe, un vieux prélat portant un camail violet s'appuie d'une main sur une béquille et de son autre main ajuste sur son nez une paire de besicles.



LA NATIVITÉ DE LA VIERGE, PAR MURILLO.

Sa physionomie très-fine exprime une attention profondément éveillée. Enfin un quatrième personnage, placé en arrière de la femme et du prélat, un moine brun, écoute également avec intérêt. Une riche architecture, vivement éclairée, sert de fond à cette partie du tableau. Cette scène semble se passer sous le portique d'un palais s'ouvrant à droite sur un vaste horizon. De ce côté se déroule, sur des plans lointains, éclatants de lumière, une longue file de prélats et de prêtres, accompagnant processionnellement le pape et s'avançant vers la colline toute blanche de neige, au-dessus de laquelle apparaît la Vierge, guidant elle-même les fidèles vers le lieu où elle a marqué l'emplacement de son temple. Tout ce côté de la composition, baigné comme il l'est d'effluves éblouissantes, donne la sensation d'un jour d'été torride, accablant, faisant ressortir le miracle de la neige non encore fondue sur la colline.

Clarté du sujet; simplicité et convenance dans l'arrangement des personnages; attitudes justes; expressions fines, distinguées, pénétrantes; dessin superbe de correction, de vie, de vérité, Murillo a fait preuve dans ces deux belles pages des qualités les plus absolument magistrales. Malgré leurs doubles actions, malgré l'anachronisme des costumes, malgré quelques détails familiers et naïfs, ces compositions, si réalistes pourtant dans leur ensemble, se grandissent et s'élèvent jusqu'à atteindre le style. Le style! C'est là, nous n'aurons garde de le méconnaître, un mot bien ambitieux et bien hardi s'appliquant à un maître qui, le plus souvent, n'est guère qu'un délicieux peintre de genre disposant ses groupes, ses lignes, sans grand souci des nobles ordonnances, du pathétique et des savantes pondérations. Mais, puisque le mot y est, et bien qu'il soit plutôt d'usage, dans la critique grave, de le réserver pour les compositions classiquement poncives, ennuyeuses et mal peintes, nous en maintiendrons la justesse. Après tout, le beau, le noble, le grandiose, le sublime, ne sont pas exclusivement du domaine de ce qui n'est pas vivant et vrai; ils peuvent fort bien s'allier et se sont alliés quelquefois à ce qui est vivant et vrai, et, dans ses superbes *medios puntos*, Murillo le prouve.

Quant à la magnificence, à la vigueur et à la fluidité de leur coloris, ces toiles n'ont de rivales que parmi les plus belles œuvres de Van Dyck, de Rubens et Velasquez. Murillo donne ici toute la mesure de sa science à disposer ses masses de clairs et d'ombres, à les fondre et à les unir par des dégradations insensibles, transitions si délicatement ménagées qu'elles paraissent à peine perceptibles; il nous y révèle tout son art infini à manier les tons, à les faire jouer, s'appeler et se répondre en assonances harmonieuses, à les faire valoir par des oppositions savantes,





parfois encore à les faire vibrer par de spirituelles dissonances. L'air, la lumière circulent partout, enveloppant bien ses personnages; ses touches sont grasses et fières; ses accents fins, délicats, choisis; ses tons, vigoureux et profonds dans les ombres et chauds dans les demi-teintes, éclatent, frais comme des fleurs, dans les parties lumineuses : l'ensemble est une admirable symphonie.

Indépendamment des *medios puntos*, Murillo avait peint, toujours aux frais de D. Justino Neve, deux autres tableaux, aussi de forme cintrée, qui occupent encore les nefs latérales de Santa-Maria-la-Blanca; l'un représente une *Conception*, l'autre la *Foi*; une *Mater dolorosa* et un *Saint Jean évangéliste*, également de Murillo, décorent la chapelle du Saint-Sacrement.

La *Nativité de la Vierge*, le plus beau Murillo que possède notre musée du Louvre, daterait d'après quelques auteurs de 1655; il aurait appartenu à la cathédrale de Séville. Son exécution, absolument identique à celle des *medios puntos*, nous porte à croire qu'elle est postérieure de dix ans au moins à l'époque indiquée. Peut-être encore que Murillo aura traité deux fois ce même motif, et rien ne fait alors obstacle, la provenance du tableau du Louvre étant demeurée incertaine, à ce que l'un ait été peint en 1655 et le second de 1665 à 1670.

C'est en tout cas un admirable morceau de coloriste. Sa tonalité générale, puissamment soutenue, repose sur des rouges violents, profonds, dans les premiers plans et dans les ombres; orangés, dans le voisinage des clairs; légèrement passés dans les parties lumineuses; rappelés habilement ou reliés entre eux par des violets, des roses pâlis ou carminés pour aboutir enfin à des tons lilas, puis gris-lilas, puis vert tendre, du plus piquant effet. Toutes les valeurs rouges, fondues et comme noyées vers le centre et le haut du tableau dans une masse de lumière vaporeuse et chaudement ambrée, fournissent une harmonie d'une étonnante richesse qui évoque immédiatement le souvenir de cette autre merveille de couleur, où les rouges jouent un si puissant rôle : les *Fileuses*, de Velasquez.

Nous rattachons à cette même période, 1665 à 1670, la *Vierge à la ceinture*, la *Virgen de la faja*, autrefois dans la galerie espagnole du roi Louis-Philippe et, à présent, au palais de M. le duc de Montpensier, à Séville; le *Saint Ildefonse recevant la chasuble de la main de la Vierge*; *Rebecca et Eliezer*; le *Saint Bernard en extase*; la *Conversion de saint Paul*; la *Vision de saint Augustin*, morceaux de premier ordre appartenant au Musée de Madrid, et encore cette *Vierge au Rosaire* du même Musée, incontestablement un des chefs-d'œuvre du maître. La grande *Sainte Famille*, du Musée du

Louvre, nous paraît également avoir été exécutée vers ce même temps; joignons encore à cette nomenclature, qu'il nous faut borner à des ouvrages typiques, les quatre portraits de forme ovale des saints archevêques de Séville, le *Saint Herménégilde*, le *Saint Ferdinand*, le tableau des *Saintes-Rufine et Justine*, à mi-corps, et enfin une des plus éclatantes *Conception*, autant d'œuvres d'une exécution magistrale, qui continuent d'orner la salle capitulaire de la cathédrale de Séville pour laquelle elles furent peintes dans les années 1667 et 1668.

Ce serait peut-être aussi autour de cette même date de 1670 qu'il conviendrait de classer quelques-uns de ces sujets d'enfants, au moins les plus fermes et les plus serrés de facture, où Murillo s'est tant complu, pour la plus grande satisfaction de la dévotion féminine, à représenter tantôt l'Enfant-Dieu en *Berger divin*, comme dans le tableau du Musée de Madrid, que l'eau-forte de M. Waltner, jointe à cet article, rend dans toute sa grâce harmonieuse; tantôt *Saint Jean-Baptiste*, jeune ou adolescent, et souvent tous les deux réunis, comme dans ce joyau de coloris qu'on appelle sur le catalogue du Musée de Madrid les *Enfants à la coquille, los Niños de la concha*, où le fils de Marie, d'un geste royal, offre à boire dans un coquillage à son petit compagnon à demi prosterné comme tout pénétré de reconnaissance.

PAUL LEFORT.

(La suite prochainement.)



LE MUSÉE DE LYON[1]

II.

LES PEINTRES LYONNAIS.

DEUXIÈME PÉRIODE. — L'ÉCOLE LYONNAISE DE 1760 A 1825.



Les étrangers sourient volontiers quand ils entendent parler de « l'École lyonnaise », et ce sourire dit assez qu'ils inclinent à voir dans cette formule la manifestation d'une petite vanité locale plutôt que l'expression d'un fait réel.

Ils ne se trompent que de moitié.

Je ne sais si les Lyonnais auraient raison d'être bien fiers des caractères communs qui font classer dans une catégorie spéciale la plupart de leurs peintres de la fin du XVIIIe siècle et du commencement du XIXe, mais il est parfaitement certain qu'il n'y a pas en France une autre ville qui ait présenté pendant plus d'un demi-siècle un développement artistique d'un caractère aussi particulier et en même temps aussi uniforme.

Uniformité et particularité suffisent-elles pour constituer ce qu'on appelle une École? Il semble que oui. Reste la question de savoir en quoi consistent cette uniformité et cette particularité et si elles constituent des qualités ou des défauts.

Nous allons chercher d'abord quelles sont les causes de ces deux caractères qui frappent tout d'abord quand on examine dans leur ordre chronologique les œuvres des artistes lyonnais.

Comme nous l'avons dit, nous nous trouvons dès l'abord obligé d'écarter résolûment l'influence géographique, malgré le regain de crédit dont cette théorie commode a paru jouir pendant quelques années.

Avec ses deux grandes rivières, surtout avec sa double rangée de hauteurs qui dominent à l'ouest et au nord, et d'où la vue s'étend sur un immense panorama, que borne à trente lieues de distance la chaîne étincelante des glaciers alpestres, Lyon est assurément une des plus belles villes qui existent, et sa beauté a quelque chose de

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. X, page 27[illegible].

majestueux et de grandiose, dont l'impression est vivement ressentie par les étrangers qui y viennent pour la première fois.

De cette impression que retrouvons-nous dans les œuvres de l'École lyonnaise?

Il suffit de jeter un coup d'œil sur la galerie qui est exclusivement consacrée aux peintres de Lyon, pour voir que, si quelque chose manque surtout à ceux dont la réunion constitue cette école, ce sont précisément les qualités d'ampleur dans la conception, de largeur dans le procédé, qui font la grandeur et la majesté des œuvres.

Ce qui les distingue avant tout, c'est la justesse et l'exactitude du détail, c'est le soin des accessoires, c'est le fini et la finesse de l'exécution, c'est la recherche des effets ou plutôt des jeux de lumière, c'est l'exagération du relief. La plupart de leurs œuvres rappellent plus ou moins les procédés du trompe-l'œil. On a surnommé l'École de Lyon l'*École des finisseurs*. Si le stéréoscope avait été inventé il y a cinquante ans, on aurait pu tout aussi bien l'appeler l'École stéréoscopique.

Il y a là certainement quelques qualités très-précieuses, mais qu'il faut se garder d'outrer, sous peine de réduire la peinture à n'être plus qu'une variété ou, pour mieux dire, une exagération de la photographie.

Ce caractère très-saillant de l'École lyonnaise s'explique par des considérations qui n'ont aucun rapport ni avec le climat ni avec la nature du sol.

Vers le milieu du XVIIIe siècle la découverte de procédés nouveaux pour le tissage des étoffes de soie permit de remplacer l'aiguille à broder par la navette. Au lieu d'appliquer les dessins sur l'étoffe, après coup, comme on avait fait presque toujours jnsque-là, par un procédé extrêmement long et coûteux, on trouva le moyen de les introduire dans le tissu même, et l'on obtint par ce moyen plus rapide et moins dispendieux des produits plus variés et au moins aussi beaux. Alors commença pour la fabrique lyonnaise une période de splendeur que rien n'égale ni dans les temps qui précèdent, ni même dans ceux qui suivent. Il y eut comme un éblouissement. Tout disparut devant les préoccupations industrielles. On appela de tous côtés des dessinateurs pour la soierie. Tout ce qui à Lyon savait tenir un crayon se mit à chercher des motifs d'ornementation pour ces magnifiques étoffes qui ont porté si haut la renommée de l'industrie locale. Les peintres proprement dits disparaissent dans l'obscurité. Trémolière, Sarrabat, Bidault sont à peine connus. Nonnotte, Cogell n'ont d'importance que parce qu'ils dirigent l'école qui a été fondée tout exprès pour faire des dessinateurs de fabrique. Et, en effet, les vrais artistes lyonnais de cette époque sont Pillement, Jean Revel, Philippe de la Salle, Douait, Picard, Bournes, Dechazelles, Bony, dont le talent s'emploie presque exclusivement à faire des dessins pour l'ornementation des « grands façonnés » lyonnais, et dont plusieurs mêmes sont fabricants en même temps que dessinateurs.

C'est sous l'empire de cette préoccupation que vers 1755 se fonde « l'École académique de dessin ». Il s'agit surtout de répondre aux besoins de l'industrie locale et d'en assurer l'avenir. Les fondateurs déclarent hautement que leur but est avant tout de former des hommes capables de soutenir et de développer la prospérité et la gloire des « manufactures lyonnaises », comme on disait alors, en « perfectionnant la fabrication et l'ornementation des étoffes de soie ».

Le 27 juillet 1780 le roi accorde à la ville l'autorisation d'ouvrir des cours de dessin gratuits, et le conseil d'État fixe la somme nécessaire « en vue du progrès des arts et des manufactures de Lyon ». Le décret de Varsovie, du 25 janvier 1807, qui achève de constituer l'École des beaux-arts de Lyon sur les bases où elle subsiste encore

aujourd'hui, est également rendu sur la proposition du ministre de l'intérieur, « en considération des services que cette école est appelée à rendre à l'industrie lyonnaise». En conséquence, l'étude de la fleur, base principale de l'ornementation des étoffes de soie, est pendant longtemps considérée comme le principal objet de l'enseignement.

Pendant toute la seconde moitié du XVIIIe siècle et pendant le premier quart du XIXe, c'est dans ce sens que l'on cultive et que l'on exerce les facultés des jeunes gens qui viennent à l'École de Lyon pour étudier le dessin. De là résulte une pression d'autant plus efficace que, suivant un usage qui est général en France, les jeunes gens qui se destinaient à la carrière des arts appartenaient pour la plupart à des familles sans fortune. Ils entraient donc à l'école avec le désir de se mettre le plus tôt possible en mesure de vivre de leur travail, et par conséquent acceptaient très-volontiers la perspective prochaine d'un métier alors très-lucratif.

Tous ces efforts ne purent empêcher que, vers la fin du XVIIIe siècle, il se produisit un mouvement de réaction assez marqué contre l'usage des étoffes « façonnées ». La mode les abandonna pour revenir à la broderie. Mais cela ne changea rien aux traditions de l'école. Loin de là, l'industrie lyonnaise refusa de se soumettre à cet arrêt, et elle redoubla d'énergie pour défendre sa position. L'Académie de Lyon fonda des prix pour « encourager les arts »; mais les arts qu'elle encourage sont ceux qui paraissent devoir contribuer le plus directement au perfectionnement de la fabrication lyonnaise. On établit un « Conservatoire des arts », mais l'on s'occupe surtout de réunir une collection de machines à tisser et de constituer un musée industriel. Une Société soi-disant artistique se forme sous l'empire de la même préoccupation, et le nom qu'elle prend : « Société des amis du commerce et des arts », marque clairement la pensée qui l'anime. On ne veut pas renoncer à l'espoir de ramener la vogue des « grands façonnés » par la découverte de procédés moins coûteux ou plus parfaits.

Cette préoccupation universelle ne pouvait manquer d'exercer une influence sérieuse sur la direction générale des esprits et en particulier sur le développement de l'art à Lyon. Aussi laissa-t-elle en effet une empreinte facile à reconnaitre sur les œuvres des jeunes gens qui ont passé par l'école entre les années 1755 et 1825.

Entre ces deux dates, la plupart des artistes lyonnais luttèrent à qui trouverait, pour les appliquer à la fabrication des étoffes, les dessins les plus variés, les plus riches, les plus gracieux. Ce constant effort vers un but unique paraissait le plus propre à en faire les plus ingénieux et les plus habiles des ornemanistes. C'était une erreur, même au point de vue spécial qu'on se proposait. Par cela seul que cet effort était exclusif, il devait fatalement finir par épuiser, au bout d'un temps assez court, les qualités mêmes qu'on en voulait faire sortir, par stériliser les intelligences privées systématiquement des moyens de se renouveler.

Mais c'est surtout à l'art proprement dit que cette exagération porta préjudice.

En effet, si la peinture des fleurs, la recherche des motifs d'ornementation qui puissent se prêter aux exigences particulières du tissage, si l'agencement des couleurs réclame de nombreuses qualités de précision, de délicatesse, d'exactitude et d'observation de détail, il ne faut pas se le dissimuler, ces qualités, toutes précieuses qu'elles puissent être, ne sont pas de celles qui importent le plus directement à la grande peinture.

Nous pouvons même dire plus, les qualités qui font le peintre de fleurs, pour peu qu'elles s'exagèrent, excluent presque nécessairement les autres.

Un tableau de fleurs évidemment ne peut avoir d'autre effet que de réjouir l'œil

par une réunion plus ou moins heureuse de formes et surtout de couleur. Toute manifestation d'idée, toute aspiration, toute expression morale en est presque forcément absente.

De là une première conséquence. Un artiste qui a fait son apprentissage de la peinture en copiant presque exclusivement des fleurs doit arriver nécessairement par l'habitude à ne plus s'occuper que de rendre ce qui frappe directement ses yeux, sans s'inquiéter de savoir s'il n'y a pas au delà à chercher autre chose.

Il devient réaliste et le devient d'autant plus fatalement, qu'il ne se met à copier son bouquet qu'après l'avoir disposé de la manière qui lui a paru la plus convenable. Ce travail préliminaire une fois achevé, il n'a plus à s'en occuper en peignant. Et il ne songe plus qu'à reproduire l'objet tel qu'il est, dans ses moindres détails.

Cette pratique l'habitue presque nécessairement à considérer l'imitation comme le but suprême de l'art, même dans les choses qu'il n'a pas la faculté de disposer par avance à sa guise.

Mais ce n'est pas tout. Une simple juxtaposition de feuilles ou de fleurs ne constituerait pas un bouquet. Il faut faire saillir celles qui sont en avant par des raccourcis souvent très-audacieux, les détacher vigoureusement, afin de laisser passer l'air et la lumière. Rien ne serait disgracieux comme un bouquet qui serait posé à plat en forme d'éventail. Quand on examine les tableaux de fleurs de Saint-Jean, de Berjon surtout, et qu'on les compare avec un bouquet réel, il est facile de voir que le relief est toujours un peu plus prononcé que dans la réalité, précisément pour éviter cet aplatissement; sans compter que, en général, les fleurs sont placées de manière à ce que les couleurs s'enlèvent nettement les unes sur les autres.

Ce procédé, transporté de la fleur aux autres sujets, produit des effets de trompe-l'œil qui sont peu agréables par la dureté qui en résulte.

Ces trois défauts sont ceux que nous reprochons à la peinture de l'école lyonnaise. Il en résulte que ses œuvres, avec des qualités de coloris très-réelles, sont dures et fatigantes à voir en dehors des jours de brouillard. La lumière qui s'accroche à tous les points saillants parsème ces tableaux de points blancs qui agacent l'œil et produisent un papillotement des plus désagréables. C'est toujours la manie du détail qui supprime l'ensemble, aussi bien au point de vue de la lumière que de la disposition générale des objets. L'école lyonnaise ne sait pas composer si, en effet, le premier principe de la composition est de tout ramener à une impression et à un sentiment général, en mettant chaque partie à sa place et à son plan, en donnant à chaque objet la valeur relative qui servira le plus efficacement à l'effet total.

Dans la plupart des tableaux de la galerie lyonnaise, chaque détail, pris à part, est parfaitement traité, le dessin est en général d'une correction très-suffisante, la couleur est souvent vigoureuse, malgré une préoccupation exagérée du clair-obscur, et toutes ces qualités réunies ne peuvent arriver à faire un tableau passable. Cet avortement général est une des choses les plus singulières qui se puissent imaginer. On ne peut en même temps s'empêcher de le déplorer vivement, car il est manifeste que, pour un certain nombre des peintres de cette époque, il eût suffi d'un enseignement autrement dirigé pour en faire de véritables artistes.

Celui qu'ils ont reçu a eu pour résultat d'abord de les renfermer presque exclusivement dans le petit tableau de genre, et, en second lieu, de leur faire traiter le genre comme ils auraient traité la fleur.

Le véritable chef de l'école lyonnaise, celui en qui s'est le plus complétement

incarnée la manière qui distingue cette école, c'est assurément Richard. Il y a de lui au musée de Lyon deux petits tableaux qui sont vraiment curieux à étudier. L'un, intitulé *Vert-Vert*, est tout entier rempli par une grande salle dans laquelle on aperçoit, en regardant bien, l'oiseau sur son perchoir, et, à côté de lui, une nonne qui lui offre des pralines. Mais Vert-Vert et la nonne ne sont que le prétexte du tableau. L'objet principal, c'est la salle, ou plutôt non. L'artiste évidemment n'a songé qu'à une seule chose, nous montrer son habileté à disposer les effets de lumière et de perspective, de manière à nous donner le sentiment d'un éloignement prodigieux. C'est tout simplement un effet de trompe-l'œil. Il est du reste parfaitement réussi. Quant à être de l'art, c'est une autre question.

Dans le second, *Montaigne visitant Le Tasse dans son cachot,* le principal personnage n'est ni le Tasse ni Montaigne. C'est un grand escalier de pierre du haut duquel descend la lumière. Quoi que l'on fasse, les yeux se trouvent invinciblement ramenés vers ce grand trou blanc par lequel on aperçoit le jour. Il faut s'imposer un très-pénible effort pour discerner tout là-bas, au pied de l'escalier, placés à moitié dans l'ombre, le Tasse, assis, débraillé, échevelé, entouré de papiers déchirés, et, à côté de lui, Montaigne qui le regarde avec plus de surprise que de pitié. Si l'on pouvait supprimer ce grand escalier, il serait facile de trouver dans ce tableau une science véritable du clair-obscur, une foule de détails admirablement rendus, mais comment se soustraire à l'obsession de ce trou lumineux qui vous aveugle?

Révoil, qui, de même que Richard, avant de fréquenter l'atelier de David, avait étudié à l'École centrale de Lyon, y avait puisé des habitudes d'esprit analogues. Le musée de Lyon ne possède de lui qu'un tableau, mais celui-là suffit pour juger sa manière. Il est intitulé *le Tournoi de Rennes.* Tous les personnages sont en fer-blanc, y compris leurs cuirasses. Sur le devant, plusieurs bonshommes à pied ou à cheval, tous également froids et étriqués. Au fond, dans un vague que rien n'explique, des tribunes qui, vues à quelque distance, rappellent admirablement la baraque de Guignol. On dit que ce tableau reproduit avec une merveilleuse exactitude les usages et les costumes des tournois. C'est bien possible, mais j'avoue que j'aimerais beaucoup mieux qu'il en reproduisît les effets.

Voici deux détails qui, ajoutés à ce que nous avons dit des tableaux de Richard, donneront une idée de la manière dont entendaient la composition les maîtres de l'école lyonnaise, et qui expliqueront en partie les œuvres de leurs élèves.

Pour se ménager un effet de lumière des plus étranges, Révoil a placé à droite de son tableau une église qui projette sur un angle de la toile une ombre plus opaque que nature. Dans cette ombre se cachent plusieurs personnages dont l'un lève la main en l'air. Cette main, sortant tout à coup de l'ombre et émergeant toute seule en pleine lumière, produit un effet étourdissant. Lorsque, en regardant le tableau, on la rencontre dans le champ de la lorgnette, la première idée qui se présente est qu'un mauvais plaisant vient d'étendre le bras pour vous cacher le tableau. Voilà pour la composition au point de vue de la lumière.

Le sujet est un sujet sérieux, à ce que rapporte le livret. Mais quand on ne l'a pas lu, — et même un peu après l'avoir lu, — on n'y voit guère qu'un rébus d'une dimension exagérée. C'est assez dire que l'action n'a par elle-même rien de bien saisissant, La seule chose qui se comprenne à première vue, et qui par conséquent arrête la pensée, comme la main lumineuse accroche l'œil, c'est la course furieuse d'un sergent d'armes, lancé à la poursuite d'un grand lévrier qui s'est introduit dans la lice

malgré la consigne et qui détale de façon à faire longtemps courir son persécuteur.

Voilà comment Révoil entendait la concentration de ses sujets. Il faut ajouter, pour être juste, que Révoil était un dessinateur remarquable. Le musée de Lyon possède de lui plusieurs dessins d'une largeur d'exécution qui contraste étrangement avec le caractère sec et maigre de sa peinture.

Un des spécimens les mieux réussis du même genre, c'est un tableau de M. Trimolet, élève de Révoil. Il représente un atelier de mécanicien dans lequel sont deux personnages raides et étriqués. Le mur du fond est couvert d'instruments en acier poli, rangés dans un ordre parfait, sur lesquels tombe directement la lumière. Quand on regarde ce tableau par un beau jour, on dirait un feu d'artifice d'autant plus aveuglant que le ton général du tableau est terne et gris. Il est impossible de rien concevoir de plus opposé à tout sentiment pictural. Le livret, que le directeur actuel va remplacer heureusement par un autre plus sérieux, ajoute gravement : « Ce *bon* tableau place son auteur au *premier rang* des maîtres français. Le fini précieux de son pinceau égale les peintures hollandaises. »

Cette manie de se comparer sans cesse et sans vergogne aux maîtres de l'école hollandaise était une des faiblesses les plus amusantes de l'ancienne école lyonnaise. Elle se figurait, le plus sérieusement et le plus sincèrement du monde, que pour égaler, et peut-être, qui sait ? pour surpasser les Hollandais, il lui suffisait de détailler de petits sujets plus ou moins insignifiants sur de petites toiles soigneusement léchées. Le reste, elle n'en tenait aucun compte. Ce qui constitue le caractère essentiel et le trait dominant des maîtres hollandais, je veux dire la vérité du sentiment, la représentation vivante de la vie, l'expression du mouvement même dans l'immobilité, elle ne le soupçonne même pas. Elle ne voit que le dehors, l'accessoire.

Chez presque tous les élèves de Richard et de Révoil, on remarque la même absence de composition et de proportion. Ils sont à mille lieues de se douter qu'une œuvre d'art doit être avant tout un ensemble, et que tout ensemble suppose une unité et un centre. Non. Ils s'imaginent que pour faire un tableau il suffit de découper tranquillement et froidement une tranche quelconque dans la réalité, et de donner à chaque objet le plus de saillie possible. Ils n'ont pas d'autre principe. En conséquence, ils soignent, ils finissent, ils polissent tout avec la même conscience. Or, comme ils s'entendent beaucoup mieux à rendre les effets de lumière, les objets matériels, les accessoires que les personnages et les expressions morales, il en résulte une interversion absolue des rapports naturels des choses. La perfection des détails fait ressortir la médiocrité des figures, le détail opprime le principal. Cette erreur arrive dans quelques-uns de leurs tableaux à des proportions vraiment fantastiques. Nous en avons déjà cité quelques exemples. Il ne serait pas difficile d'en trouver d'autres.

En ce genre, nous recommanderons particulièrement aux amateurs une toile de de M. Duclaux, désignée au livret sous le nom de *Une halte d'artistes à l'île Barbe*. M. Duclaux a fait quelques tableaux d'animaux assez bons, quoique toujours un peu durs. Mais celui-ci vaudrait à son auteur un rang distingué parmi les caricaturistes, s'il n'avait eu, nous assure-t-on, l'intention de faire toute autre chose que des caricatures. Nous pouvons encore citer de M. Jacquand, élève de Richard, un *Thomas Morus visité par sa femme et sa fille*. Le sujet ne manque pas d'un certain intérêt dramatique, et l'artiste l'a bien compris évidemment, puisqu'il nous représente Thomas Morus la main levée vers le ciel comme pour invoquer la Providence, tandis que sa fille pleure à ses genoux. Mais il n'a pu, suivant l'usage de l'école lyonnaise, résister à la tentation de

sacrifier le sujet aux accessoires. Les deux femmes et Thomas Morus lui-même sont revêtus de brillants costumes de soie dont la valeur, comme œuvres d'art, l'emporte de beaucoup sur celle des personnages, et qui, par conséquent, accaparent toute l'attention. A côté se trouve un autre tableau du même artiste, bien supérieur à ce point de vue. Il représente un moine se confessant à son supérieur. Le costume réglementaire des personnages ne permettant pas les débauches de couleurs, le peintre a bien été forcé de se tenir dans une gamme convenable. Mais il s'en est vengé sur les mains du supérieur, lesquelles, en sortant de ses manches grises, profitent de l'occasion pour s'élancer hors du tableau.

Un des exemples les plus curieux de ce parti pris se trouve chez un de ceux qui, plus tard, devaient le plus contribuer à ramener l'école lyonnaise dans la voie du bon sens, chez Bonnefond. Au Salon de 1821, il exposa un tableau qui fit un certain bruit. Le livret de 1821 désignait ce tableau sous le nom du *Mauvais Propriétaire*. Aujourd'hui, par un scrupule de convenance qui semble avoir manqué à nos pères, on cherche à faire prévaloir le titre de *Chambre à louer*. Il représente toute une famille, y compris un vieillard infirme, jetée sur le pavé par un homme en longue redingote qui, d'un air furieux, lui montre du doigt l'hôpital. La scène n'est pas mal composée et le désespoir de ces pauvres gens serait assez touchant, si l'artiste n'avait eu le soin de présenter à notre pitié un dérivatif puissant dans la personne d'un chaudron qui reluit au premier plan du tableau, en compagnie d'un fourneau allumé, surmonté d'un pot de terre et d'un fer à repasser, lesquels s'imposent de vive force à l'attention du spectateur et ne lui permettent plus de voir le reste.

Bonnefond a, plus tard, vigoureusement réagi contre ce système insensé, mais il n'a pas réussi à l'éliminer complétement. Quelques Lyonnais lui sont encore fidèles. Voyez, par exemple, *Une Fête de paysans*, de M. Montessuy. Tous les détails sont admirablement rendus, tous les accessoires également soignés, si bien qu'il n'y a plus que des détails et des accessoires. Le tableau se compose uniquement d'une série d'épisodes, aussi bien pour la lumière que pour la composition.

Plusieurs des paysages de l'école lyonnaise présentent le même ensemble de qualités, aboutissant, faute de proportion, à s'annuler mutuellement. Les plus remarquables à cet égard sont ceux de M. Grobon. Grâce à l'exagération des détails et des lumières, les premiers plans sortent du tableau, se découpent violemment et le tout a un ton dur et criard. Ce défaut est beaucoup moins sensible chez MM. Leymarie, Guindrant et Lortet; il disparaît à peu près complétement dans les paysages académiques de M. Ponthus-Cinier, comme dans les paysages un peu crûment réalistes de MM. Fonville et Wéry. Or, nous trouvons dans le livret, auprès du nom de ces trois artistes « : *élèves de la nature*, ce qui nous prouve une fois de plus que « l'enseignement de la nature » — qualification du reste assez étrange, au moins pour M. Ponthus-Cinier, vaux mieux que celui qu'on trouvait alors à l'école de Lyon et ce qui confirme ce que nous avons dit de l'influence de cette dernière.

La galerie des artistes lyonnais contient un grand nombre de portraits. Chose étrange! au premier aspect, ces portraits semblent présenter le défaut exactement opposé à celui que nous avons reproché aux autres productions de cette école. Pendant que celles-ci affectent des airs de stéréoscope, donnant aux moindres objets un relief exagéré, les portraits semblent presque tous un peu plats, sauf un seul peut-être, une tête de vieille femme, par M. Chavanne, qui pèche par l'excès contraire. Mais, en y regardant de plus près, on finit par s'apercevoir que la raison de cet *aplatisse-*

ment se trouve dans la même exagération de détails que nous avons remarquée dans les autres tableaux. Pour la plupart, ces portraits manquent de modelé, de relief, d'expression précisément parce que les artistes n'ont su résumer en une résultante générale ni l'effet sensible ni l'effet moral. Ils n'ont rien voulu omettre, rien négliger, et, par excès de scrupule, ils ont supprimé l'essentiel. C'est toujours le même défaut de composition, le réalisme au lieu de l'art. Il est très-probable que tous ces portraits sont ressemblants. C'est même certain, car il n'y a là ni fantaisie ni négligence. Chaque figure est étudiée dans les moindres détails et a dû demander de longues études. Tout y est, excepté ce qui constitue essentiellement l'art, surtout dans le portrait, le modelé, la vie, l'expression.

Notre appréciation sur l'école lyonnaise paraîtra peut-être bien rigoureuse. Il est certain que plusieurs des artistes que nous avons le plus vivement critiqués ont reçu du public, entre 1810 et 1825, un accueil des plus sympathiques. MM. Duclaux et Trimolet, par exemple, ont obtenu tous deux la médaille d'or, l'un au Salon de 1812, l'autre à celui de 1819. Cela prouve simplement que le goût du public était alors bien différent de ce qu'il est aujourd'hui, et que la critique artistique n'était pas alors parfaitement fixée sur les conditions essentielles de l'art. Ce qui nous rassure, en tout cas, c'est que les artistes lyonnais n'ont pas tardé à le sentir eux-mêmes, et qu'ils ont les premiers donné le signal de la réaction contre leur propre tradition. Parmi les élèves de Richard et de Révoil, il n'en manque pas qui ont fini par s'apercevoir qu'ils étaient dans une fausse voie et qui ont changé leur manière. Ce sentiment commence à se faire jour chez plusieurs d'entre eux dès avant 1820.

En effet, à force de pousser l'enseignement artistique dans le sens d'un intérêt exclusif et de le resserrer trop strictement dans la limite des études qui paraissaient devoir profiter le plus directement à l'industrie, on l'avait condamné à se mouvoir dans un cercle trop étroit. Il est permis de croire que par ce régime on a étouffé ou du moins paralysé plus d'une vocation qui, sans ces entraves, aurait pu aspirer à un développement plus large et plus complet.

Mais, d'un autre côté, il ne faut pas oublier que, sans le stimulant de l'industrie, on n'aurait peut-être jamais songé à réunir à Lyon toutes les ressources dont l'art y profite présentement. Si l'on n'avait pas eu besoin de dessinateurs pour la fabrique, il est au moins probable que l'on n'aurait pas trouvé dans la ville autant de gens disposés à s'imposer des sacrifices volontaires pour le développement des études artistiques, et que Lyon ne posséderait pas aujourd'hui une école des beaux-arts qui, pour la richesse des collections, pour le nombre et la variété des cours, pour l'ensemble des moyens d'instruction, ne le cède qu'à celle de Paris.

D'ailleurs, si pendant trop longtemps on a paru croire à Lyon que l'on ne peut bien faire que ce que l'on fait exclusivement, et si, dans cette pensée, on a quelque peu sacrifié, ou du moins subordonné l'art proprement dit à un enseignement trop spécialement dirigé en vue de satisfaire aux besoins de la fabrication des étoffes de luxe, il faut bien reconnaître que cette erreur n'est pas imputable à la seule industrie lyonnaise. Ce n'a été qu'une application particulière de ce système de spécialisation à outrance, que tend à faire prévaloir partout une singulière ignorance des conditions nécessaires du développement intellectuel et auquel, il faut l'espérer, on se décidera à renoncer avant d'y être contraint par la décadence trop évidente de nos arts et de nos industries. C'est ce même système que, il y a vingt ans, nous avons vu porté officiellement jusque dans l'enseignement universitaire, et dont les résultats ont été tellement

désastreux, qu'il a dû, au bout de quelques années, être renversé par ceux-mêmes qui l'y avaient introduit.

Il a été particulièrement funeste aux arts, parce que, grâce à l'esprit de calcul qui domine parmi la bourgeoisie, la plupart des familles riches écartent systématiquement leurs enfants d'une carrière où la gloire même n'assure pas toujours la fortune, et que les autres n'ont pas les ressources nécessaires pour laisser à leurs fils le temps de faire de longues et fortes études. Comment, dans de pareilles conditions, s'étonner que le niveau de l'art se soit abaissé?

On a trop longtemps oublié que les grands artistes du XVI[e] siècle étaient à la fois peintres, sculpteurs, architectes, quelquefois poëtes et musiciens; que plusieurs possédaient même, en dehors des arts, les connaissances les plus variées et les plus solides. Ils ne comptaient ni sur l'habileté de la main ni même sur l'inspiration du moment, pour suffire à tout. Quel que fût leur génie naturel, ils ne dédaignaient pas de le nourrir et de le fortifier par un travail incessant, et ne croyaient pas déroger en s'efforçant de savoir tout ce que l'on savait de leur temps. Ils ne pensaient pas que la science fût incompatible avec l'imagination, ni que, pour devenir un grand artiste, il fallût se parquer dans une spécialité strictement définie. C'étaient des hommes complets. Aussi quelle fécondité, quelle variété, quelle supériorité dans les moindres choses! Il n'y avait pas pour eux de petits sujets, parce que sur tous ils imprimaient le sceau de la puissance qui était en eux. Qu'il s'agît d'une fresque ou d'une aiguière, d'une statue ou d'une médaille, de la décoration d'une église ou de celle d'une étoffe, ils se retrouvaient tout entiers dans chacune de leurs œuvres et ils étaient également propres à toutes.

Voilà pourquoi ils étaient grands, non parce qu'ils étaient nés dans telle ou telle province. Pour relever l'art au même niveau, il n'y a qu'à faire ce qu'ils ont fait. L'industrie y trouvera son compte aussi bien que l'art lui-même.

Nous n'en sommes pas encore là, mais nous devons cependant constater que la transformation que se sont d'eux-mêmes imposée les artistes lyonnais depuis un demi-siècle les en rapproche dans une certaine mesure, et qu'elle marque un sentiment plus large, plus élevé, plus vrai de l'art.

Pour compléter la nomenclature des principaux artistes de cette période nous devons mentionner encore Blanchard et Jacomin, dont l'œuvre se compose surtout de portraits. Quelques-uns sont assez remarquables et s'éloignent sensiblement du *faire* de l'école. Ils sont peints plus largement et la préoccupation du détail et de l'accessoire y est moins exagérée.

Genod a peint un grand nombre de tableaux dans le genre anecdotique. Le musée de Lyon en possède deux : *la Fête du grand-père* et *les Adieux d'un militaire obligé de quitter son père et sa sœur.* C'est honnête et médiocre.

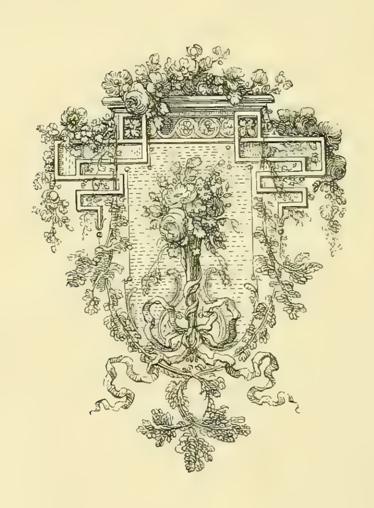
Nous devons citer encore deux autres artistes qui appartiennent à cette même période par la date de leur éducation artistique, mais qui, par le caractère de leur talent, pourraient être classés dans la période suivante. Un tableau bien composé et d'un coloris très-agréable, de M. Bonirote, rappelle l'introduction à Lyon de la fabrication des étoffes de drap d'or. Le peintre a choisi le moment où un fabricant italien déploie les produits de son industrie devant les magistrats lyonnais. Ce sujet, qui n'a rien de dramatique, ne pouvait évidemment donner lieu à une œuvre d'art que par la disposition des parties, l'attitude des personnages et l'harmonie des couleurs. L'artiste y a parfaitement réussi, sans tomber dans aucun des défauts ou des exagérations qui caractérisent les œuvres de l'école lyonnaise.

Un autre tableau dont la désignation m'échappe, mais qui représente un sujet religieux, se recommande par les mêmes qualités. Il est de M. Martin Daussigny, directeur actuel des musées lyonnais. Malheureusement ce tableau est si mal placé qu'il perd nécessairement une partie de sa valeur. Autant que j'en ai pu juger dans l'ombre, où il est dissimulé, je crois qu'il est de nature à gagner beaucoup à être placé dans un jour plus favorable.

Ces deux tableaux constituent une transition toute naturelle entre la deuxième et la troisième période, que nous essaierons d'apprécier prochainement.

EUGÈNE VÉRON.

(*La suite prochainement.*)



CLODION



Si le plus charmant de nos peintres, Antoine Watteau, est d'origine flamande, c'est en Lorraine que le plus aimable de nos sculpteurs a vu le jour et a fait ses premières études. Le 20 décembre 1738, un enfant était baptisé dans l'église Saint-Roch à Nancy, sous le nom de Claude Michel, fils légitime de Thomas Michel, marchand traiteur, et d'Anne Adam, son épouse. Or Claude Michel n'est autre que Clodion, et l'orthographe de ce pseudonyme n'était même pas bien familière à ses contemporains, puisque les livrets de Salon l'appellent tantôt *Clodion,* tantôt *Claudion.* Il tenait donc par sa mère d'une famille de sculpteurs fort habiles, et tout porte à croire qu'il fut élève de Sigisbert Adam. Mais son père lui-même, dans l'acte de baptême de Charles-Antoine Vanloo, en 1748, est qualifié sculpteur du roi de Prusse. Nous puisons ce renseignement dans une excellente notice de M. Jal, qui ajoute : « Ce Thomas Michel est père du sculpteur Clodion; ce qu'il y a de singulier c'est qu'au baptême de son fils, il est qualifié « marchand traiteur. » Il quitta donc la lardoire pour le ciseau, et en dix ans devint sculpteur habile, de cuisinier qu'il était. »

Il est donc très-probable que l'éducation de Clodion fut dès le début dirigée vers les arts. Mais « alla-t-il à Rome? demande M. Jal, rien ne le prouve. » Le savant écrivain n'aurait pas même posé la question, s'il avait pu connaître les pièces publiées depuis peu par M. Lecoy de la Marche. Il y aurait trouvé un rapport de Natoire, directeur de l'Académie de France à Rome, daté du 27 février 1771, et commençant par ces mots : « Le Sr *Claudion* se détermine enfin de s'en retourner en France, après neuf années de séjour à Rome. C'est un sculpteur qui, partout où il se trouvera, se fera estimer avec distinction par son talent. Étant pensionnaire, il a rempli cette place avec honneur et y a fait beaucoup de progrès. Il partira au commencement du mois prochain : je lui donnerai la gratification ordinaire de 56 écus pour son voyage[1]. »

Dans la vente des objets d'art ayant appartenu à Boucher, peintre du roi (1771, Remy expert), nous voyons figurer un ouvrage de Clodion avec la désignation suivante : « Une vestale, terre cuite de quinze pouces de haut, *faite à Rome d'après l'antique.* » Boucher possédait également de lui un vase décoré d'une bacchanale d'enfants; nous pouvons en conclure que les ouvrages de Clodion étaient prisés par les artistes les plus

1. M. Jal se trompe lorsqu'il dit : « Le Musée du Louvre ne possède pas d'ouvrage de Clodion : pourquoi? » Le Musée du Louvre possède de Clodion une bacchante en marbre, portant sur ses épaules un petit satyre et cataloguée sous le numéro 301.

en faveur, avant l'époque où il fut agréé à l'Académie (1773). Ils avaient également pris place dans les cabinets les plus renommés, car à la vente du célèbre amateur Jullienne, en 1767, nous trouvons deux terres cuites de lui. Le fameux expert Lebrun, dont les décisions font encore autorité, et Mariette, le plus fin connaisseur peut-être qu'il y ait jamais eu en France, possédaient aussi des ouvrages de Clodion. Le catalogue de la vente de Mariette ajoute même cette phrase significative : « Il règne dans les ouvrages de ce jeune artiste une correction de dessin supérieure et une touche pleine de feu et d'esprit. » Notons en passant que Mariette est un des hommes que l'art des anciens a le plus passionné; mais à côté des immortels chefs-d'œuvre de la statuaire, il savait reconnaître le charme et la vie que les artistes grecs mettaient dans leurs terres cuites et dans leurs petits ouvrages. Or c'est précisément ce côté de l'art des anciens que Clodion avait étudié, et, en en donnant la traduction dans son langage gaulois, il a prouvé une fois de plus que l'étude du passé n'altère en rien l'originalité native. Il a fallu l'exclusivisme pédant de nos théoriciens du grand art, pour faire croire à notre génération que l'antiquité était froide et guindée, et pour détourner nos jeunes artistes d'études qui devraient les passionner. Espérons qu'un jour on reconnaîtra que, si la statuaire monumentale obéit dans une certaine mesure aux lois de l'architecture dont elle dérive, les statuettes et les terres cuites, comme tout ce qui est portatif, ont toujours conservé dans l'art antique la liberté d'allure qui est leur essence et que là encore les anciens sont nos maîtres.

Cette raideur voulue, qu'au commencement du siècle on appelait rigidité, a du moins produit de grandes œuvres en peinture, et Louis David, qui en est en quelque sorte le patron, demeurera comme un grand maître. Mais elle a été funeste à la statuaire, qui demande avant tout la souplesse et la grâce : Clodion a été une de ses victimes, et les grands ouvrages de sa vieillesse prouvent, en même temps que le déclin de son talent, l'influence du goût régnant. Bien que le *Groupe du déluge* ait été signalé par la critique du temps comme le meilleur ouvrage de l'artiste, nous ne retrouvons pas là, ni dans l'*Hercule en repos*, ni dans l'*Entrée des Français à Munich*, bas-relief commandé pour l'arc de triomphe du Carrousel, les qualités de verve et d'esprit qui assignent à Clodion une place à part dans l'école française. C'est dans les petits sujets exécutés librement, dans la *Toilette de Vénus*, dans les bacchantes et les satyres, dans les jeunes filles jouant avec des tourterelles et dans ses adorables petits groupes d'enfants, qu'il faut apprécier Clodion. C'est avant tout un charmant décorateur, qui a le plus souvent appliqué son talent à des vases, à des pendules, à des petites statuettes destinées à être placées comme pendants sur des socles ou sur une cheminée. Il a même décoré des maisons, et notre collaborateur, M. Ch. Cournault, en signale une à Nancy, la patrie de l'artiste. « On doit aussi admirer, dit-il, une maison de la rue Saint-Dizier, 22, dont les bas-reliefs et l'élégante ornementation sont de Clodion. Cette habitation fut construite pour un riche fabricant d'outils en fer dont l'habile artiste rappela les travaux et le genre de commerce dans une suite de bas-reliefs et de trophées agencés avec une originalité piquante. Il n'est probablement pas d'ouvrages de Clodion qui présente un développement aussi considérable[1]. »

Clodion est mort à la Sorbonne en 1814; sa vie d'artiste est comme divisée en deux parties. Il avait exposé en 1773, 1779 et 1783, puis il expose de nouveau en 1801, 1806 et 1810. On voit par un acte du 13 pluviôse, an II (1er février 1794), qu'il avait

1. *Gazette des Beaux-Arts*, février 1874, page 198.



LA TOILETTE DE VÉNUS, BAS-RELIEF PAR CLODION.

divorcé avec Catherine-Flore Pajou, fille du célèbre statuaire dont il était le gendre. Mais sa vie d'artiste, comment a-t-elle été employée pendant ces dix-huit ans, où on n'entend aucunement parler de lui? C'est précisément pendant cette période que le goût public s'est transformé, les petits ouvrages de Clodion, fort estimés à ses débuts, subirent alors une dépréciation notable dont les prix de vente font foi. Ainsi à la vente Jullienne (1767), deux petites figures se payent 250 livres; à la vente Boucher (1771), la *Vestale* atteint 200 livres; à la vente Mariette (1775), un vase avec groupe d'enfants, en relief, monte à 600 livres, et un groupe de nymphes et bacchantes font 900 livres à la vente Varanchan (1777). Mais en 1783, un vase avec jeux d'enfants ne fait plus que 72 francs, des satyres jouant avec des oiseaux sont adjugés à 36 francs, un Faune dansant avec un Corybante, 31 francs, Vénus donnant un baiser à l'Amour, 24 francs, enfin une Bacchante faisant danser un petit Satyre et des Amours allumant leurs flambeaux ne peuvent passer 31 francs (vente Dubois, Verrier et Clodion frères). En 1788, à la vente Lenglier, un *Triomphe de Bacchus*, bas-relief de vingt figures, est retiré faute d'amateur, et à la vente Lebrun (1791), deux charmants petits groupes, un Satyre et une Bacchante faisant jouer des petits enfants, sont adjugés pour la somme dérisoire de 28 francs!

La révolution dans les arts avait précédé la révolution politique; les artistes réagissaient violemment contre l'esprit aimable et enjoué de l'époque précédente, et l'opinion publique brûlait avec colère ce qu'elle avait encensé la veille. Devant le flot envahissant des idées nouvelles, Clodion, comme tant d'autres, se trouva dépaysé, et s'il garda dans une certaine mesure le rang que son ancienne réputation lui avait assigné, ce fut peut-être parce qu'en abordant la grande statuaire, il oublia complétement la saveur prime-sautière de ses premières productions. La tournure de son esprit ne le portait pas dans cette direction, et dans l'école française, il n'appartient pas à la famille énergique et passionnée des Puget et des Rude; mais parmi les charmeurs aimables et les décorateurs exquis, il a sa place marquée à côté de François Boucher.

Pour nos artistes de l'industrie, Clodion est un véritable maître; si ses ouvrages atteignent aujourd'hui un prix si élevé dans les ventes, prix qu'ils n'atteignirent jamais de son vivant, il ne faut pas voir là une exagération provenant d'une simple réaction dans le goût, il faut plutôt y constater le besoin que nous éprouvons de chercher dans nos applications mobilières un style vivant et coloré, qui échappe à l'absolu, et sache se plier aux usages pratiques de la vie.

RENÉ MÉNARD.



BIBLIOGRAPHIE

Heures romaines avec figures par A. Queyroy, gravées par A. Gusman. In-12 de 516 pages. Alfred Mame et fils à Tours.

Depuis longtemps la mode est revenue des livres d'heures illustrés. C'est même en les décorant que la chromolithographie s'est surtout développée en France.

Après avoir voulu imiter, par des procédés en partie mécaniques et en tout cas insuffisants, les manuscrits à miniatures, surtout ceux du xve siècle dont les marges sont couvertes d'encadrements, on en est revenu à reproduire les anciens imprimés où l'art nouveau s'essayait à lutter contre ces mêmes monuments qu'il allait bientôt remplacer.

Les vrais bibliophiles n'ont jamais admis l'alliance de la couleur de l'ornement avec le noir de la typographie, aussi n'auront-ils rien à reprocher en ce sens aux *Heures romaines* que M. A. Queyroy vient de décorer pour MM. Mame. Ils y trouveront même un souvenir agréable de ces « Heures à l'usaige de Rome », qui portent les marques de Simon Vostre, d'Antoine Vérard, ou de Galliot Dupré. Mais comme il voulait en dessiner les ornements dans le style du xve siècle, M. A. Queyroy a plus particulièrement étudié ceux que les manuscrits de cette époque nous donnent avec tant d'abondance. Il lui est resté à en modifier la composition pour l'approprier au format adopté, et les colorations afin de tout réduire à des oppositions de blanc et de noir.

Suivant l'occurrence, les ornements s'enlèvent en clair sur un fond noir criblé de points blancs qui en atténuent la dureté, ou en vigueur sur un fond blanc ponctué de noir par la même raison. Le plus souvent, l'un ou l'autre de ces partis est exclusivement adopté, mais parfois tous les deux se combinent sur le même encadrement.

Ces ornements se composent de fleurs en semis ou sur leurs tiges, ancolies, pensées, roses ou marguerites... tantôt copiées sur la nature, tantôt librement interprétées; de branchages et de fleurons entièrement composés, le tout combiné avec des figures d'anges, de saints, d'hommes et de femmes, d'animaux de toute espèce, et des banderoles portant des devises.

Ces encadrements nombreux et variés bondent toutes les pages indistinctement, mais il en est de plus spécialement affectés à certaines parties, comme les souvenirs de famille, le calendrier, la messe et l'office des morts.

A ces ornements viennent s'ajouter de nombreuses vignettes en pleine page qui marquent le commencement des principales divisions du livre et qui sont composées, dessinées et gravées dans un juste sentiment des premières gravures sur bois. Peut-être, afin de rendre l'imitation plus grande, le graveur, M. A. Gusman, eût-il pu

quelque peu brutaliser le bois par quelques tailles carrées et quelques contours aigus comme on en voit dans les œuvres de l'ancienne xylographie.

Mais le sentiment moderne s'accommoderait mal de pareils scrupules, et il faut



encore remercier M. A. Queyroy de n'avoir point cédé au goût pour le sentimentalisme religieux qui est comme un cachet d'époque sur un trop grand nombre d'œuvres religieuses contemporaines. Il s'est inspiré des bons modèles et les a interprétés d'une main et d'un esprit robustes.

ALFRED DARCEL.

Le Rédacteur en chef, gérant : RENÉ MÉNARD.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [2114]

ÉMILE GALICHON

C'est toujours un grand sujet de deuil pour tous les honnêtes gens que la mort prématurée d'un galant homme, d'un homme de bien; mais celui dont nous déplorons aujourd'hui la perte était quelque chose de plus encore, parce qu'il avait su élever les vertus privées à la hauteur des vertus publiques. Par son action dans la presse, par la direction qu'il a donnée pendant dix ans à ce recueil et qui n'a pas été sans influence sur l'art contemporain, Émile Galichon a mérité non-seulement les larmes de ses amis et de ses proches, mais les profonds regrets de ces amateurs éclairés et délicats, dont il a contribué plus que personne à augmenter le nombre et dont il a été lui-même un type des plus fins.

Émile Galichon n'était pas de ceux qui, arrivés subitement à la fortune, se passent un beau jour la fantaisie d'aimer la peinture et le luxe de s'y connaître. Né, vers 1830, dans une famille riche, il avait pu se procurer, dès sa jeunesse, un supplément d'éducation que rien ne remplace : les voyages. Il avait parcouru l'Italie, l'Espagne, la Hollande, l'Angleterre, l'Allemagne, et il avait pu contempler dans le milieu qui les vit éclore ces grandes œuvres où les artistes de génie nous enseignent involontairement les lois de l'art qu'ils ont devinées; mais là où les voyageurs sont entraînés d'ordinaire vers ces maîtres au nom retentissant, que l'on peut toujours admirer de confiance et vanter sur parole, notre ami avait su distinguer d'autres maîtres moins célèbres et non moins dignes de l'être. Il avait reconnu de bonne heure tout ce qu'il y a de séve pénétrante, de verdeur et de saveur dans les ouvrages des peintres et des sculpteurs du XVe siècle, de ceux que nous appelons les précurseurs. Comme s'il eût été prédestiné à diriger un jour le plus beau recueil de l'Europe en matière d'art, il s'intéressa particulièrement aux incunables de la gravure. A Venise, il pressentit les études qu'il devait

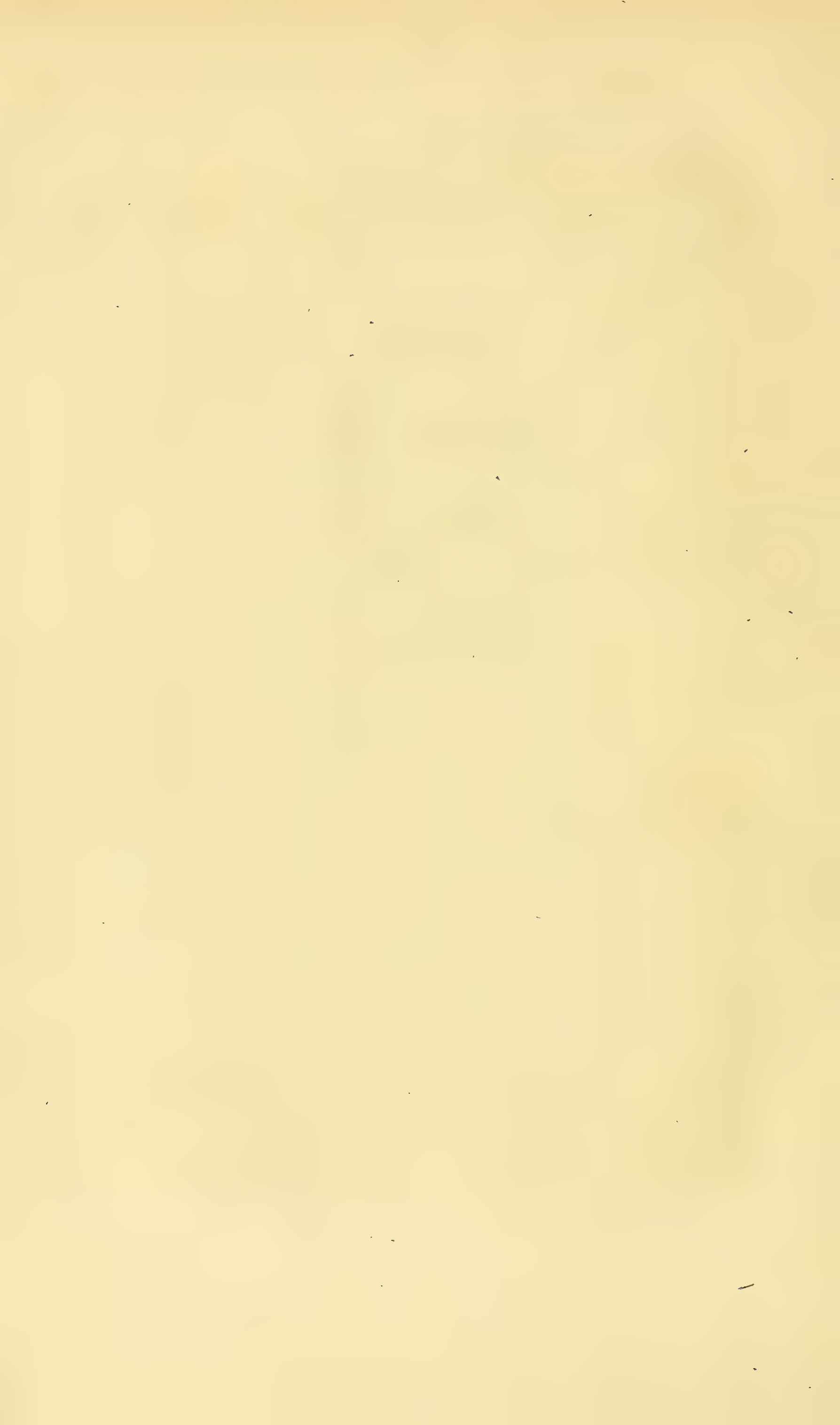
faire un jour sur Girolamo Mocetto, sur Jacopo de Barbarj, dit le maître au Caducée, et sur le Padouan Giulio Campagnola.

Dans l'école milanaise, il s'attacha aux estampes que les iconographes attribuaient inconsidérément à Cesare da Sesto; dans l'école de Modène, aux gravures de Nicoletto Rosex et du maître à l'Oiseau. En Allemagne, il s'informa curieusement des bois gravés qui avaient orné les livres imprimés, vers la fin du xve siècle, à Mayence, à Bamberg, à Nuremberg, et son admiration se concentra naturellement sur Albert Dürer, qui résume en lui tout le génie allemand. De même, dans les Pays-Bas, il s'enquit avec passion des livres xylographiques et de tous ceux qui furent imprimés à Harlem, à Utrecht, à Delft, à Gand et à Bruxelles, après l'invention des caractères mobiles.

La physionomie morale de notre ami ressemblait à sa constitution physique. La délicatesse en était le trait distinctif; aussi fut-il porté tout d'abord, par l'esprit d'analyse, vers les artistes originaux dont les œuvres ont précédé les grandes synthèses de l'art. Michel-Ange, Raphaël, Corrège, Titien, Giorgione, Véronèse allaient moins à son tempérament que les maîtres antérieurs, tels que Piero della Francesca, Botticelli, Pérugin, Mantegna, Bellini. L'ampleur le touchait moins que la finesse. Parmi ceux qui firent la gloire du temps où les arts atteignirent en Italie à leur apogée, Léonard de Vinci fut le seul pour lequel il se sentit de la tendresse. Dis-moi qui tu aimes et je te dirai qui tu es.

La première fois que nous vîmes M. Émile Galichon dans son cabinet, rue de Rivoli, c'était avant la fondation de la *Gazette des Beaux-Arts*. Il nous parut tout de suite ce que nous l'avons connu plus tard, aussi étranger que possible à toute banalité, amoureux des choses rares et des hommes rares, attiré vers les régions inexplorées de l'archéologie, friand de l'inconnu. Ses prédilections, du reste, n'étaient pas incompatibles avec un éclectisme éclairé. On voyait chez lui quelques-unes de ces peintures anciennes, d'un style sec, qu'affectionnent les amateurs raffinés, des marbres de l'École française, des vases de Chine, entre autres un émail cloisonné d'une beauté exceptionnelle, quelques ivoires précieux de la Renaissance, des bronzes disputés à M. Thiers ou à M. His de la Salle dans les ventes publiques, une bibliothèque très-bien choisie, des portefeuilles d'estampes, tout pleins de magnifiques épreuves, parmi lesquelles des morceaux rarissimes et du plus grand prix. Les graveurs dont il avait recherché les œuvres étaient surtout les primitifs : Martin Schœn, Albert Dürer, Mocetto, le maître à la Licorne, le maître au Dé, Beatrizet, le Lorrain, Aldegrever, Altdorfer, Sebald Beham. Il y avait aussi dans sa collection des nielles inestimables, des nielles réputés uniques.





Comment il devint amateur, il nous l'a raconté lui-même. Il était tout jeune, initié depuis peu aux affaires commerciales, lorsque, passant un jour rue de Grammont, devant l'étalage de Blaisot, il vit une estampe qui lui plut, une *Sainte Famille* d'Albert Dürer, la seule, je crois, que ce grand artiste ait gravée à l'eau-forte pure, sur une planche de fer. Émile Galichon demanda le prix de cette estampe qui le charmait. Quelle fut sa surprise quand Blaisot la lui fit trois cents francs! Trois cents francs!... Il y avait donc des chiffons de papier qui pouvaient coûter une telle somme! La présence de l'art sur une feuille volante, noircie d'encre, pouvait donc la rendre assez précieuse pour qu'elle valût un billet de banque!... Et lui qui sortait du collége de Juilly, et à qui jamais on n'avait dit un mot ni d'Albert Dürer, ni de Raphaël, ni de peinture, ni de sculpture, lui à qui l'on avait parlé de tout, excepté de l'art, il entrevit aussitôt un monde inconnu de poésie, et il s'empressa d'acheter une estampe dont la seule vue avait été pour lui une révélation. Il venait de trouver la clef de cette chambre intime et secrète, où l'âme, froissée par les vulgarités de la vie, se réfugie à de certains moments pour se recueillir dans la contemplation et le sentiment du beau.

Ainsi commença cette admirable collection dont nos lecteurs ont vu de si beaux échantillons. Une heure consacrée à en prendre connaissance ou du moins à l'effleurer suffisait pour donner une idée juste de celui qui l'avait formée en si peu de temps et si vite enrichie, à un âge où tant d'autres ne songent qu'au plaisir, de vingt-cinq à trente ans. Aussi ce fut avec joie que nous le vîmes disposé à prendre en main la direction de la *Gazette des Beaux-Arts* et à s'en rendre acquéreur, quatre ans après la fondation de ce recueil par Édouard Houssaye et par moi. La durée est un élément de succès en toute chose, et d'ordinaire, comme dit le proverbe, le temps respecte peu les journaux et surtout les revues que l'on fait sans lui. Attendre est une nécessité cruelle pour ceux qui entreprennent une publication périodique, particulièrement dans les conditions où nous avions entrepris la nôtre, car il s'agissait alors, non-seulement d'attirer à soi les hommes de bonne volonté, mais de créer un public, en éveillant dans l'âme des amateurs qui l'ignorent ce premier désir qui deviendra bientôt une passion. En France et à l'étranger, un grand nombre d'adhérents étaient prêts à nous suivre, mais ils n'avaient encore pour notre œuvre qu'une sympathie secrète, une chaleur latente, pour ainsi parler; ils nous voulaient du bien sans le dire et sans même le savoir.

Beaucoup d'entre eux, ceux qui avaient conscience de leurs sentiments, exigeaient avant tout la preuve que nous étions nés viables. Émile Galichon en achetant la propriété de la *Gazette des Beaux-Arts* en fit la

fortune ; par cela seul qu'il avait assez de capitaux pour attendre, il n'attendit point. Le sort, dont les décisions cachent souvent un fonds d'ironie, rendit inutile ce qui avait paru indispensable, et comme l'eau, suivant sa vieille habitude, va toujours à la rivière, le succès vint en toute hâte justement parce qu'on n'était pas pressé de l'obtenir.

Cependant l'excellent esprit du directeur y fut bien aussi pour quelque chose. Non content de se conformer à la pensée élevée et généreuse qui avait guidé nos premiers pas, il développa dans son recueil ce qu'on appelait au XVIII[e] siècle de ce nom charmant : *la curiosité*. La chose lui était d'ailleurs bien facile, à lui qui était le modèle des curieux. Les trésors qu'il possédait dans sa collection, il résolut d'en faire part à des souscripteurs dont le nombre s'était rapidement accru, et, au lieu de conserver pour lui-même avec un soin jaloux les tableaux, les bronzes, les ivoires, les médailles, les dessins de maîtres, les eaux-fortes de peintres, les marbres et les porcelaines dont il était entouré, il n'eut point de repos qu'il ne les eût fait graver à l'intention de ses lecteurs, voulant que chacun pût jouir des raretés contenues dans ses portefeuilles et de tous les joyaux de son cabinet.

Par ses soins, du reste, et par la munificence inaccoutumée avec laquelle il rétribuait les graveurs, il obtint et fit paraître des planches exquises : la *Source* d'Ingres et la *Halte* de Meissonier, par Flameng, l'*Enfant bleu* de Gainsborough et le *Saint Sébastien* d'Eugène Delacroix, par le même ; le *Condottiere* d'Antonello de Messine et le *Gattamelata* de Donatello, par Gaillard, les eaux-fortes vibrantes d'Edmond Hédouin, d'après Watteau, d'après Taunay, et ces morceaux gravés par Jules Jacquemart avec une si étonnante nouveauté de pointe et de burin : bijoux antiques, monnaies de Syracuse, armures damasquinées du plus fin travail, vases de Chine et autres ouvrages merveilleux de l'art oriental, où l'eau-forte a fait sentir le poli des laques, le gras du jade, le poids et la sonorité de l'airain, l'aspect des craquelures, des gaufrures et des dorures, les cloisons déliées et les teintes profondes de l'émail. Lorsqu'il faisait dessiner et graver par Léon Gaucherel, Maxime Lalanne, Haussoullier, des objets à lui appartenant, ses laques, ses émaux, ses bronzes, ses dessins de Léonard, de Niccolo, d'Étienne de Laulne, de Rembrandt, et les nielles de Jacopo de Barbarj, et cette *Paix* de Maso Finiguerra, qu'il avait eu la bonne fortune de trouver complète et qui représente l'Adoration des mages, Émile Galichon désirait un rendu parfait, il demandait une estampe où tout serait dit, où tout serait sensible et en quelque sorte palpable. Il voulait que l'amateur éloigné qui au fond de sa province ou de son château recevait chaque mois son

numéro, impatiemment attendu, de la *Gazette des Beaux-Arts*, pût y découvrir non-seulement le style de l'objet, l'esprit de la chose, mais sa couleur, sa substance, son état présent de conservation ou sa physionomie altérée par le temps, et qu'il pût toucher au doigt les traits du crayon original, les touches du pinceau, la surface lisse de l'ivoire, le truité des porcelaines, le clathré des mosaïques japonaises, le flambé des potiches, la dureté brillante des coquilles et des burgaus. Il tenait à livrer sans réserve à ses souscripteurs ce qu'il avait de beau, ce qu'il avait de plus précieux, de plus rare. C'est ainsi que virent le jour, dans la *Gazette*, des gravures admirables qui probablement seront un jour payées au poids de l'or et qui, à certains points de vue, ont réalisé des progrès inattendus dans l'art du graveur.

Une seule chose manquait à notre ami lorsqu'il prit la direction du recueil qu'il avait acheté : c'était l'art d'écrire, et surtout la confiance en lui-même aussitôt qu'il se sentait une plume dans la main. Exprimer sa pensée en bon français lui paraissait une difficulté presque insurmontable, et en cela il montrait une fois de plus la finesse, la distinction de son esprit. Celui qui écrit dès le principe avec facilité, qui n'éprouve aucune hésitation touchant la valeur et la signification des mots, la marche des phrases, le choix et la musique des désinences, le tour à donner aux pensées suivant leur caractère, le nombre et la variété à mettre dans les parties du discours, celui-là ne saura jamais écrire. Émile Galichon, par sa timidité, par son excessive défiance de lui-même, méritait de devenir un écrivain. La peine qu'il mit à se rompre, les études qu'il fit des meilleurs livres à l'endroit du style, l'attention qu'il eut constamment à vérifier ses expressions, à consulter les experts, tout cela, joint à la finesse de tact qui lui était naturelle, aurait fini par le rendre très-habile dans l'art de bien dire. Ce qu'il parvint à s'approprier pleinement, ce fut la clarté qui résulte non-seulement des termes propres, mais de l'ordre dans lequel sont disposées les idées et les phrases qui les portent; ce fut aussi la fermeté que donne la conviction, et une certaine chaleur qui tient à la droiture du cœur et quelquefois à la colère de l'esprit révolté. Aussi put-on remarquer une différence considérable entre la forme irrésolue de ses premiers essais et la sûreté de ses derniers écrits, différence qui, s'il eût vécu, eut été de jour en jour plus marquée et plus remarquée.

Quand il eut fait en l'art d'écrire un progrès qu'il n'avait pas espéré, il opéra un changement notable dans les conditions de son recueil. Il transforma une revue exclusivement occupée jusque-là de la peinture, de la sculpture et des autres arts au point de vue esthétique, en une

publication légalement autorisée à traiter les questions politiques ou administratives qui touchaient aux intérêts de l'art, aux prérogatives du public, à la direction des musées nationaux, alors mis à la discrétion du souverain, aux règlements des Salons annuels, à l'aménagement des expositions internationales. Il fallut verser un cautionnement pour avoir droit de regard dans les affaires de l'administration supérieure. Une fois cette formalité remplie, Émile Galichon se livra courageusement à la discussion des réformes que lui paraissaient réclamer nos établissements publics. Plusieurs de ces réformes, repoussées comme on devait s'y attendre, par un régime inséparable des abus que la loi elle-même avait enfantés, plusieurs de ces réformes ont été accomplies sans effort à la suite des événements. Un des inconvénients les plus graves, signalés par le jeune écrivain, l'absorption des musées par la Maison de l'empereur, a naturellement disparu avec l'Empire. La restauration des tableaux du Louvre, bonne ou mauvaise, ne dépend plus de la volonté unique d'un directeur; le transport arbitraire et dangereux de certains morceaux tirés du musée pour orner temporairement un cercle, ne serait plus possible aujourd'hui, non plus que le déplacement de telle ou telle pièce appartenant aux autres dépôts de l'État. Mais le livre publié par Émile Galichon en 1871, et dans lequel il a rassemblé toutes ses polémiques avec la direction des musées, ce livre, dis-je, renferme des idées qui, celles-là, n'ont rien perdu de leur à-propos et qui concernent le développement à donner à l'enseignement du dessin, la fondation désirable d'un musée d'art industriel au moyen des collections du musée Campana, la création, plus désirable encore, d'une école normale de dessin, les acquisitions à faire de préférence parmi les œuvres des maîtres qui ne sont pas représentés dans les galeries publiques, enfin les mesures à prendre pour empêcher les églises d'aliéner des objets d'art qui leur ont été remis par le gouvernement, et dont les fabriques ne sont que dépositaires avec un simple droit d'usage.

Rien de plus intéressant que le procès intenté par la municipalité de Nantua aux fabriciens d'une église de cette ville pour qu'ils eussent à réintégrer le *Martyre de Saint Sébastien* d'Eugène Delacroix, indûment vendu par eux, sous peine de cinquante mille francs de dommages-intérêts. Grâce à la publicité de la *Gazette* et de la *Chronique*, ce procès fit grand bruit dans le monde des amateurs, et notre ami en prit texte pour mettre en lumière une idée heureuse et grande, dont l'honneur lui revient tout entier, celle de dresser un inventaire général des objets d'art placés dans les monuments publics de toute la France. A lui seul, cet inventaire, s'il est bien fait, sera un monument.

En sa qualité d'iconophile, Émile Galichon a fait quelques travaux qui, réunis, forment un complément indispensable du *Peintre-graveur*. Bartsch était un homme de bon sens, à l'esprit droit et logique; mais la certitude du jugement ne suffit pas à l'autorité de l'iconographe. Il y faut encore cette acuité de sens, cette finesse d'intuition qui précède la solidité du raisonnement. Émile Galichon était sous ce rapport mieux doué que l'auteur du livre qui est l'oracle des collectionneurs d'estampes. Il avait la peau plus fine, la sensibilité des yeux plus éveillée; il devinait les attributions et il était guidé dans ses recherches par une sorte de flair qui n'appartient qu'aux amateurs de race. Quelque divers et ondoyant qu'il soit, comme dit Montaigne, le génie d'un artiste ne diffère jamais assez de lui-même pour se démentir au point de donner le change à un connaisseur exercé et consciencieux, qui ne s'en tient pas seulement à son impression première, et dont la conviction résiste à un contrôle réitéré. Étant donné ce que nous savons, par exemple, de Léonard, il serait impossible de lui attribuer un dessin ou une estampe qui seraient d'une autre main que la sienne. Mais ce qui est une grosse vérité quand il s'agit d'un tel maître devient moins facile à saisir lorsqu'on a sous les yeux l'estampe ou le dessin d'un peintre du second rang, incapable de s'élever au-dessus d'une imitation intelligente, et dont le talent se composerait de nuances. Il en est ainsi de Cesare da Sesto, comparé à Léonard de Vinci. A mesure qu'on descend dans l'échelle des maîtres, l'authenticité de leurs œuvres devient plus difficile à certifier, en l'absence de toute preuve décisive, parce qu'elle tient à des choses parfois subtiles et qui échappent à la rigueur du syllogisme. En de pareilles occurrences, Émile Galichon, je n'hésite pas à le dire, était un guide plus sûr que ne l'eût été Bartsch lui-même, et en tout cas plus sûr que ne l'était Passavant. Je n'en veux pour preuve que les pages écrites par notre ami sur quelques estampes milanaises, mises sur le compte de Cesare da Sesto. Il faut noter, au surplus, que le directeur de la *Gazette*, toutes les fois qu'il discutait l'œuvre de tel ou tel peintre-graveur, appuyait loyalement son dire sur un ou deux fac-simile des estampes en litige. Il voulait être jugé sur pièces, et je ne sache pas que les dilettanti ou les critiques les mieux avisés aient jamais contredit ses appréciations, lesquelles n'étaient pas formulées, du reste, sur un ton tranchant.

Oui, tout ce qu'a fait imprimer notre ami, touchant Mocetto, Nicoletto de Modène, Martin Schœn, Battista del Porto, Jacopo de Barbarj, dit le maître au Caducée, particulièrement ce qu'il a écrit sur les nielles qu'il possédait de ce dernier maître, nielles dont il avait découvert l'attribution avec une ingénieuse sagacité, mérite de trouver place dans la biblio-

thèque des curieux, à côté des ouvrages classiques de Bartsch, de Duchesne, de Robert Dumesnil. Si nous ne l'avions pas perdu si jeune, il aurait surpassé, je crois, ces savants iconographes, comme il les a au moins égalés par la qualité de ses travaux, sinon par le nombre. Ses études constantes sur les peintres-graveurs italiens, les retouches qu'il méditait à son livre sur Albert Dürer, ses recherches toutes récentes sur les estampes des petits maîtres, les acquisitions qu'il faisait de temps à autre pour enrichir une collection déjà si riche, ont occupé et adouci les dernières années de sa vie, passées à Cannes, dans un climat dont la clémence aurait dû le sauver. Jusqu'à sa mort il a été distrait heureusement et consolé par le travail. Et quelle bonne foi! quelle persévérance! quelle modestie! « Qui peut se flatter, nous écrivait-il, d'avoir épuisé un sujet d'érudition? On croit avoir consulté tous les ouvrages, feuilleté tous les cartons susceptibles de fournir un renseignement, et, confiant, on donne son manuscrit à l'imprimeur; puis, un beau matin, une trouvaille vous fait regretter l'impression d'un travail que l'on avait considéré comme complet. Ce mécompte, nous venons de l'éprouver nous-même à propos de Jacopo de Barbarj. »

L'art de la gravure, ce bel art qui est par excellence et par-dessus le marché un instrument d'éducation publique, n'est plus guère soutenu en France que par la Chalcographie du Louvre et par la Société française de gravure, dont le fondateur a été justement Émile Galichon. Grâce à lui surtout, l'art du burin se maintient encore chez nous à son ancien niveau et produit de fort belles choses dans les styles les plus divers.

Voilà ce que peut l'initiative individuelle, même en France, où nous sommes habitués de si longue main à ne rien tenter que sous le patronage de l'État, à ne jamais marcher sans lisières. En voyant ce que le second directeur de la *Gazette des Beaux-Arts* a su accomplir, seul, avec de la fortune, il est vrai, mais surtout avec une énergie morale qui bravait la maladie, la défaillance des forces et même les avertissements de la mort, nous sommes encouragé à dire que le monde des artistes et des amateurs, le monde au milieu duquel nous avons toujours vécu, vient d'éprouver une perte sensible, une perte cruelle dans la personne de ce fin connaisseur, de cet ami délicat, de ce citoyen généreux, qu'on peut appeler, dans toute la force du terme, un homme de bien.

CHARLES BLANC.



LE

TRÉSOR IMPÉRIAL

DE VIENNE[1]

(SCHATZKAMMER)

En 1862, je disais que le Trésor impérial de Vienne était l'égal, comme orfévrerie, de la Gruene Gewœlbe de Dresde et

1. *Die Herrorragendsten Kunstwerke der Schatzkammer des österreichischen Kaiserhauses.* 1 vol. in-folio, Vienne 1870-1873. Adolf Holzhausen.

du cabinet des Gemmes de Florence. Depuis cette époque, l'occasion m'à été offerte de le visiter de nouveau. Mes souvenirs se sont ravivés et j'ai pu me convaincre que mon impression première était conforme à la vérité. La Schatzkammer soutient la comparaison avec la galerie d'Apollon et le cabinet des Gemmes de Florence. Comme nombre, elle est inférieure à la Gruene Gewœlbe de Dresde et au trésor de Moscou; mais elle rachète largement cette infériorité par la qualité des objets qu'elle expose. D'ailleurs une petite partie de ces objets n'est pas étrangère aux Parisiens; et les curieux se rappellent l'impression causée lors de l'Exposition universelle de 1867, par les vingt-trois pièces de cristal de roche qui figuraient dans les vitrines de l'Histoire du travail, conjointement avec un certain nombre d'armes tirées de l'Arsenal de Vienne. Les délicats ont passé d'heureux moments devant ces vitrines. Les vingt-trois pièces exposées n'étaient pas les plus remarquables de la Schatzkammer, mais elles permettaient à Paris de juger de ce qui était resté à Vienne.

Aujourd'hui une bonne fortune inespérée, dont je remercie la *Gazette des Beaux-Arts*, me fournit l'occasion de dire quelques mots de cette collection. Je m'empresse de la saisir.

M. le comte Folliot de Crenneville, général de division et chambellan de l'Empereur, dont aucun des exposants français de 1873 n'a oublié la courtoise obligeance, possède dans ses attributions la haute direction de la Schatzkammer. En Autriche comme en France, de pareilles situations sont loin d'être des sinécures; M. de Crenneville l'a prouvé en entreprenant de faire connaître les pièces principales de la Schatzkammer. Dans une publication dont le modèle parait emprunté à l'ouvrage de MM. Barbet de Jouy et Jacquemart, il a fait reproduire et décrire cent de ces pièces. Le texte est rédigé par le conservateur même de la collection, M. Quirin Leitner, bien connu des archéologues français. Les planches sont signées des principaux aquafortistes autrichiens : MM. Jahrnbauer, Kozeluch, Lang, Poschinger, Schuhmann, Unger, Wopalensky, etc., qui ont mis à s'acquitter de leur tâche un scrupule et un talent dont nos lecteurs peuvent être juges grâce à la planche que M. de Crenneville nous a autorisés à reproduire. L'union de cette volonté, de cette science et de ces talents a produit une œuvre nationale dont l'Autriche peut à bon droit se montrer fière. (N'a-t-elle pas depuis longtemps pour devise cette belle maxime : *Viribus unitis?*) Cette œuvre ne fera pas oublier celle de MM. Barbet de Jouy et Jacquemart, mais elle tiendra dignement sa place auprès d'elle. Ce n'était pas chose facile.

La Schatzkammer est un démembrement de l'ancien trésor impérial qui contenait, avant 1747, des tableaux, des dessins, des manuscrits, des

médailles, des antiques et des armes. En 1747, un expert nommé Defrance fut chargé par Marie-Thérèse d'y introduire un nouveau mode de classement plus en rapport avec la science et la critique. Les tableaux furent transportés au Belvédère ; les dessins, livres et manuscrits constituèrent le premier fond de la Bibliothèque de la cour ; les médailles et antiques allèrent au Cabinet des antiques ; les armes rejoignirent les collections Ambras et de l'Arsenal. On ne conserva au Hofburg que les bijoux de la couronne, dont se servent encore les empereurs d'Autriche lors de leur couronnement, et « les objets précieux qui contribuent parfois à l'ornement des appartements de LL. MM. II. » [1].

La collection est placée au Hofburg (château impérial de Vienne, demeure officielle du souverain), dans la partie nommée Schweizerhoff. Elle occupe trente vitrines disposées dans sept salles affectées à cette destination depuis 1624. Ces salles, basses de plafond, n'ont d'autre luxe décoratif que les vitrines. Leur aspect présente ce caractère de dignité, de respectabilité qui s'échappe de tout vieux monument. Les révolutions n'ont pas passé par là ; et l'on sent que l'on a affaire à un peuple dont les fils ne tiennent pas absolument à détruire ce qu'ont aimé leurs pères. En 1872, un catalogue rédigé en allemand servait de guide aux curieux. A l'occasion de l'Exposition de 1873, on en a fait une traduction française qui nous servira dans notre examen. Nous suivrons, pour la description des objets, les divisions suivantes : 1° *Insignes de couronnement, Reliques du Saint-Empire romain, Joyaux privés de la maison impériale* ; — 2° *Vases d'or, d'argent et de pierres précieuses* ; — 3° *Cristaux de roche* ; — 4° *Bijouterie* ; — 5° *Horlogerie.*

INSIGNES DE COURONNEMENT, ETC.

Ab Jove principium. Au sommet d'une vitrine qui forme le centre de la salle des joyaux proprement dits, dominant une étincelante cascade de diamants, de rubis, d'émeraudes, de saphirs, d'opales et de perles, la *Couronne de la maison d'Autriche.* Elle est en forme de tiare, en or serti de pierres précieuses et de perles. Du cercle inférieur partent huit appendices tréflés portant comme une aigrette une grosse perle à leur sommet. La calotte se compose de deux plaques triangulaires convexes en or sur lesquelles sont représentées les principales scènes du couronnement. Ces plaques alternent avec deux lames d'or émaillé enchâssé

1. *Catalogue des collections du Trésor de la maison impériale d'Autriche.* Préface, p. 4.

de pierres précieuses et se réunissent au sommet de la calotte, où elles supportent une croix latine enchâssée d'un rubis dont la pureté et la profondeur sont, à ce qu'il paraît, parfaitement connues. Une inscription gravée à l'intérieur du cercle donne la date de ce chef-d'œuvre : RVD. ROM. IMP. HVNG. ET. BOH. REX. CONSTRVXIT. MDCII. C'est donc pour le couronnement de Rodolphe II (1576-1612), en 1602, qu'il fut exécuté. Le nom de son auteur est inconnu ; mais à ce moment les ateliers de Nuremberg et d'Augsbourg étaient en pleine activité ; et, en cherchant de ce côté, il est plus que probable que l'on trouverait des noms et des documents. On sait seulement qu'elle coûta 70,000 écus à l'empereur, c'est-à-dire quelque chose comme 1,200,000 francs. C'est de l'argent parfaitement employé.

J'attribue à la même main le *Globe impérial.* Quant au *Sceptre,* en forme de masse d'armes, terminé au sommet par un diamant taillé à facettes, il porte sa date avec lui. Une feuille d'émail enchâssée sous la poignée donne le monogramme de Mathias et la date de 1612. Mathias régna de 1612 à 1619.

Au double point de vue historique et archéologique, la *Couronne du Saint-Empire romain,* que portaient les souverains autrichiens comme empereurs d'Allemagne, présente un intérêt des plus considérables. Décrite et reproduite dans plusieurs ouvrages français [1], nous ne pouvons mieux faire que de transcrire la description qu'en a donnée le dernier compatriote qui en ait parlé, M. Jules Labarte : « La couronne n'a pas la forme du *Stemma* grec ; elle se compose de huit plaques d'or cintrées par en haut, quatre grandes et quatre petites, réunies à charnières. Les grandes, semées de cabochons, de quelques pierres taillées en pointe de diamant et de perles, occupent le devant, le derrière et les deux points intermédiaires du cercle ; les petites, alternant avec les grandes, renferment des figures d'émail cloisonné encadrées dans une bordure décorée de pierres fines. Ces figures sont celles de Salomon, de David, du roi Ézéchias assis sur son trône, ayant devant lui le prophète Isaïe, et du Christ assis entre deux séraphins, tels que les Grecs les représentent. Au-dessus de la plaque antérieure du cercle s'élève une croix d'or chargée de pierreries et de perles ; une lame hémisphérique s'élève en arrière de cette plaque et va rejoindre la plaque postérieure ; on y lit cette inscription tracée en semé de perles : CHVONRADVS DEI GRATIA ROMANORVM IMPERATOR AVGVSTVS. L'orfévrerie de cette couronne est faite

1. *Monuments français inédits,* par Willemin. — *Histoire de l'orfévrerie-joaillerie,* par Paul Lacroix.

sans art et sans délicatesse ; les émaux grecs, de même que les pierres fines, auront été livrés à l'orfèvre allemand ou italien qui l'a faite. On peut fixer la date de son exécution à la fin du xe siècle ou au commencement du xie. L'arceau doit avoir été placé postérieurement et proba-



COURONNE DU SAINT-EMPIRE ROMAIN.

blement à l'époque du couronnement de l'empereur Conrad II (1027), et peut-être même pour celui de Conrad IV (1254) [2]. » Auquel des deux Conrad remonte ce précieux insigne ? A en juger par les monuments qui nous sont parvenus de cette époque, nous l'attribuerions plus volontiers à Conrad II. Nous en donnons une reproduction.

Si la *Croix-reliquaire du Saint-Empire* est un travail allemand,

2. *Histoire des Arts industriels du moyen âge,* par Jules Labarte, t. II, p. 154.

c'est certainement le plus ancien de la Schatzkammer. Elle est en argent doré chargé de filigranes d'une ténuité extrême enchâssant dans leurs réseaux une quantité considérable de perles et de cabochons. L'aspect en est délicat ; le dessin et l'ajustement d'une rare élégance. Sur les bords de la croix ces deux vers léonins :

Ecce crucem domini fugiat pars hostis iniqui
Huic Chuonrande tibi cedant omnes inimici.

Il s'agit ici de Conrad III, qui régna de 1137 à 1152. Le pied de cette croix, exécuté sous l'empereur Charles IV, le restaurateur de l'art en Allemagne, le fondateur de la première école de Prague, porte l'inscription suivante : *Anno milleno quinquageno secundo Karolus augustus rex que Bohemiæ hoc lignum Dni tali pede sic decoravit.*

Les armes ne sont pas inférieures à ces glorieux insignes. Nous citerons d'abord le *Glaive impérial de cérémonie* qui sert à armer chevalier l'empereur après le couronnement. La fusée et les quillons sont en or incrusté d'émail en forme de croix d'un dessin très-sobre. « Le fourreau, entièrement revêtu d'or, est enrichi dans toute sa longueur d'une suite de losanges. Le losange supérieur encadre une aigle héraldique éployée. Les autres losanges renferment des ornements variés exécutés en émail cloisonné translucide[1]. » Il est très-probable que nous avons sous les yeux un travail siculo-arabe du XIIe siècle. Suivant la tradition confirmée par l'examen, cette belle arme aurait été portée pour la première fois par l'empereur Henri VI (1165-1197), fils de Frédéric Barberousse, lorsqu'après son mariage avec Constance, fille de Roger de Calabre, il fut couronné roi de Sicile à Palerme en 1194. Nous rencontrerons plus loin des objets provenant de la même source. C'est tout ce qui reste de la domination allemande au sud de l'Italie.

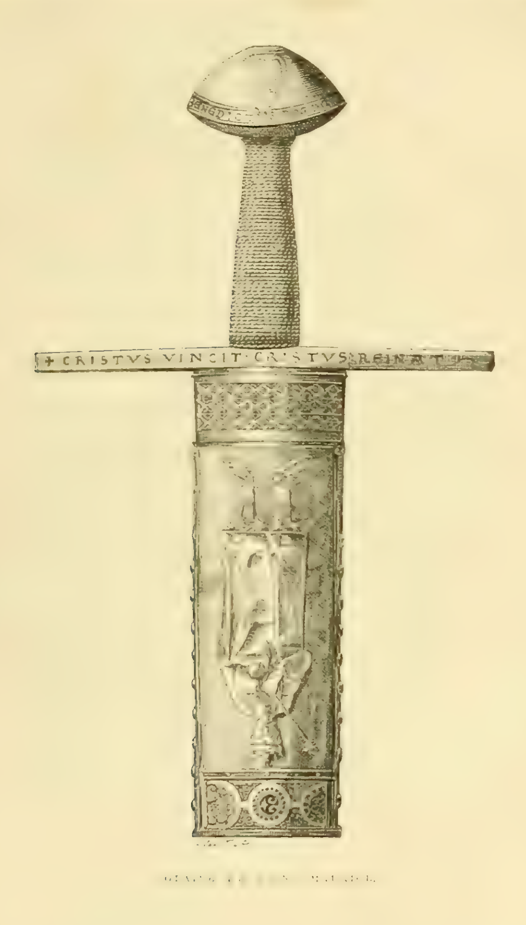
Puis viennent :

Le *Glaive d'investiture* datant de la fin du XVe siècle. La fusée et les quillons sont ciselés et repercés à jour. Sous le quillon de garde l'armurier a gravé son nom : *Maister M. S. von H.* Malheureusement ces initiales ne nous apprennent rien.

Le *Sabre hongrois* de Marie-Thérèse dont la lame est en damas et porte l'inscription arabe : « Victoire de Dieu et conquête prochaine, joyeux message pour les croyants. » La poignée et le fourreau de cette lame furent exécutés pour le couronnement de Charles VI en 1702.

(1) *Hist. des arts industriels,* par F. Labarte, t. II, p. 155.

Enfin le *Glaive de licorne* de Maximilien Ier. La fusée et le fourreau ont été pris dans une défense de narval. On sait que l'on attribuait jadis



à cet appendice, sous le nom de corne de licorne, toutes sortes de vertus préservatrices. C'était un talisman contre les empoisonnements et un remède pour les blessures. Sur les arêtes du pommeau et de la poignée on remarque les briquets et les flammes de Bourgogne. Ce glaive est donc

antérieur à Maximilien Ier et a dû lui être apporté par sa femme Marie de Bourgogne, fille du Téméraire.

Le *Glaive de saint Maurice* remonte au XIIIe siècle. Sur le pommeau l'aigle et les trois lions des Hohenstauffen; au-dessous l'inscription: BENEDICTVS DOS (Dominus) DES (Deus) QVI DVCIT MANVS. Le fourreau en bois est recouvert de légères lames d'or portant estampées des figures d'empereurs en costume de cérémonie. C'est le glaive que le grand maréchal de la cour porte devant l'empereur dans les grandes solennités. Rien n'autorise la dénomination sous laquelle il est connu.

Le *Manteau du couronnement* est de travail arabe. C'est une de ces reliques de la domination allemande en Sicile dont je parlais tout à l'heure. La trame de soie blanche est parfilée de soie de diverses couleurs et de fils d'or qui dessinent les contours des ornements et des figures. Développé il présente l'aspect d'un demi-cercle parfait. Un palmier montant de la circonférence au centre partage le demi-cercle en deux segments égaux. Chacun de ces segments offre le même sujet : un lion terrassant un dromadaire. Une bande longue de huit mètres et remplie d'une inscription en caractères arabes brodés en fil d'or forme la bordure. Rien de plus farouche, de plus sauvage que le dessin des deux bêtes qu luttent; rien de plus riche, de plus élégant que le mélange des couleurs et que l'ensemble de l'ornementation. Comme tous les Orientaux, les ouvriers qui ont travaillé à ce manteau étaient des coloristes sans le savoir. L'inscription confirme le caractère arabe de ce manteau et donne la date de sa fabrication. Il fut exécuté à Palerme en 1133 sous Roger II de Calabre, premier roi de Sicile (1097-1154).

Il ne faut pas être bien savant pour savoir que les Normands, après avoir conquis la Sicile sur les Arabes, réglant leur conduite d'après des principes diamétralement opposés à ceux que Guillaume le Conquérant appliquait à l'Angleterre, laissèrent aux vaincus une liberté complète pour l'exercice de leur culte et de leurs industries. Or l'industrie de la soie étant exclusivement aux mains des Arabes, les Normands ne songèrent pas à la leur enlever[1]. De là cette infusion orientale qui persiste dans l'ornementation italienne jusqu'aux dernières années du XVe siècle et que Ravenne et Venise ne furent pas seules à propager. Il arriva ce qui arrive toujours en pareil cas : les mœurs, les goûts des vaincus absorbèrent complétement les mœurs et les goûts des vainqueurs. Roger II augmenta encore les priviléges de ces industriels, et, à son retour de Constantinople, donna une nouvelle impulsion aux manufac-

1. *Histoire de la conquête de Naples*, par M. de Saint-Priest. Passim.



tures de soie de son royaume. Il est donc tout simple que l'empereur allemand Henri VI, le second successeur de Roger II, ait trouvé les palais de Palerme remplis d'objets portant l'empreinte du génie arabe. Nous possédons en France un ornement qui m'a toujours semblé avoir la même origine : c'est le tissu dit *Chape de saint Mexme* conservé aujourd'hui dans l'église Saint-Étienne de Chinon où je suppose qu'il aura été rapporté de Sicile par Richard Cœur-de-Lion.

L'*Aube* et les *Bas* proviennent du même fonds. Les inscriptions brodées dans la trame le disent d'une façon formelle. Ils furent fabriqués « dans l'heureuse ville de Palerme la quinzième année du règne du roi Guillaume II, roi de Sicile, protecteur puissant du pape romain en 1181 de l'ère de Notre-Seigneur Jésus, le Messie ». Notez que c'était des ouvriers musulmans qui s'exprimaient ainsi.

Nous ne terminerons pas cette rapide énumération sans signaler la belle *Plaque d'évangéliaire* qui recouvre, dit-on, l'exemplaire des évangiles qu'Othon III trouva sur les genoux de Charlemagne à Aix-la-Chapelle lorsque, en 997, il fit ouvrir le tombeau du grand empereur. Elle est en argent doré, ciselé, émaillé et incrusté de cabochons. Au centre, Dieu le père en bas-relief repoussé, entouré de rinceaux gothiques dont les enroulements enveloppent de chaque côté le Christ et le Saint-Esprit; aux quatre coins les figures symboliques des évangélistes. La monture de cette plaque me semble un travail allemand du milieu du XVe siècle [1].

Je regrette que leur cadre n'ait pas permis aux éditeurs de reproduire un ensemble de monuments unique dans l'histoire de l'art. Je veux parler des ornements sacerdotaux — chasubles, chapes, dalmatiques, tuniques, tentures — qui servaient à la décoration de la chapelle et des desservants lors de la réception des chevaliers de la Toison d'or. Ces ornements tramés en fil d'or portent en bordure, brodés en soie au petit point, des sujets et des figures encadrés par d'autres broderies d'une richesse, d'une harmonie, d'un goût, d'une délicatesse et d'une perfection de travail incomparables. Parmi les sujets, j'ai remarqué *le Baptême du Christ, la Transfiguration, le Mariage de sainte Catherine*, six prophètes, six apôtres et six saints, entre autres une sainte dont le culte était très-répandu dans les Flandres au XVe siècle, sainte Nortburge, reconnaissable à son bras coupé. Le profil des figures, le type des têtes,

1. Ces ornements ont déjà été décrits pas M. Darcel dans un curieux petit volume intitulé : *Une Excursion artistique en Allemagne* (Paris, Didron, 1862). Un archéologue bien connu de Cologne, M. l'abbé Bloch, avait songé à en faire l'objet d'une publication spéciale. Il n'a pas donné suite à ce projet.

le jet des draperies, la richesse des colorations, tout dans ces broderies se ressent de l'influence de l'école de Van Eyck. Est-ce lui qui en a donné le dessin? Je ne le pense pas et je partage l'avis de M. Waagen qui l'attribue à Rogier van der Weyden « autant pour l'invention que pour le caractère des têtes et pour la forme des mains aux doigts longs et effilés[1] ». Quant aux brodeurs et aux tapissiers qui ont exécuté les cartons de Rogier van der Weyden, il est à craindre que leurs noms soient aussi difficiles à découvrir que celui du dessinateur des cartons. Mais connus ou inconnus, ils ont laissé là le plus magnifique spécimen que l'on puisse voir du degré de perfection auquel était arrivé l'art de la tapisserie dans les Flandres vers 1460.

Ces ornements, qui ont fait partie du mobilier des ducs de Bourgogne, ne figurent sur aucun ancien inventaire du trésor impérial. Ils appartenaient sans doute aux archiducs gouverneurs des Pays-Bas à Bruxelles, et ne seront venus à Vienne qu'à la suite de l'invasion de la Belgique par les armées de la République en 1792[2].

VASES D'OR, D'ARGENT ET GEMMES.

Cette catégorie pourrait fournir des documents d'un vif intérêt pour l'histoire de l'orfèvrerie allemande. La plupart des pièces qui la composent datent de 1400 à 1600. Plusieurs portent les poinçons de Nuremberg et d'Augsbourg et les marques des artistes qui les ont fabriqués. Malheureusement l'Allemagne comme la France attend encore cette histoire[3] écrite sur pièces authentiques, et ces marques ne font qu'irriter la curiosité au lieu de la satisfaire.

L'art allemand déploie plus d'habileté dans l'exécution des détails que de goût dans la forme. Le profil général, la silhouette du contour le préoccupe peu. Il en résulte dans l'ensemble je ne sais quoi d'aigu et d'acerbe qui paraît le caractère typique de cet art. « L'Allemagne au XVe siècle, dit M. Darcel dans l'introduction au *Catalogue Basilewsky*,

1. *Manuel de l'Histoire de la peinture.* Traduction Hymann et Petit, t. I, p. 173. Voir également un travail de M. Von Sacken dans le *Bulletin de la Commission centrale* (en allemand), livraison de mai 1858.

2. Voir la description de ces ornements et les gravures de deux d'entre eux, données par M. A. Darcel, dans son rapport au ministre sur *les Arts industriels au moyen âge en Allemagne.* — Paris, 1863.

3. *Les Recherches sur l'Orfévrerie française* publiées ici même par M. Paul Mantz, en 1861, sont le seul travail d'ensemble que je connaisse sur cette matière. Quiconque s'en occupe regrettera que l'auteur n'ait pas cru devoir réunir ses articles en volume. Cet appel direct à notre vieil ami aura-t-il chance d'être plus écouté que les autres?

regagne le temps perdu. Des enchevêtrements de branches noueuses portant de longs feuillages profondément découpés dans le métal gravé, contourné et façonné après coup, le tout détaché du fond et présentant quelque chose de sec dans l'ensemble ainsi que dans les détails, caractérisent surtout l'ornementation de ce temps. » Mais quand l'art allemand rencontre un profil d'une forme sévère ou gracieuse, il y applique des travaux qui n'ont rien à envier à ce que l'Italie a produit de plus remarquable au XVIe siècle; et je demeure convaincu que telle pièce qui passait encore il y a dix ans pour une œuvre italienne incontestable sort des ateliers de Nuremberg et d'Augsbourg. Sous ce rapport donc, la publication de M. de Crenneville est destinée à faire tomber bien des erreurs et à détruire bien des illusions.

La pièce qui peut servir de type de l'orfévrerie allemande au XVe siècle est la *Coupe de Frédéric IV*, en argent doré, ciselé et émaillé. Sur six lions accouplés et formant base, s'élève la coupe proprement dite en forme de cône évasé. Elle se compose de quatre lames de cristal de roche enchâssées dans des montants d'argent. Le couvercle présente la même disposition. Le bouton est formé par un chapiteau de feuillages servant de piédestal à une statuette de lansquenet portant un écu et un fanion aux armes d'Autriche. Au centre des montants de la coupe, au pied des montants du couvercle, des angelots ailés soutiennent des écus émaillés aux armes d'Autriche. Ce gobelet faisait partie de l'échansonnerie de Frédéric IV (1415-1493). Il a été exécuté pour l'empereur de 1440 à 1460.

Outre sa valeur d'art, il résout une petite énigme d'archéologie héraldique qui a donné lieu à de nombreuses discussions. On sait que les cinq voyelles A, E, I, O, U, forment l'âme des armoiries de l'Autriche. Ces lettres ont été expliquées de diverses manières dont la devise :

Austriæ est imperare urbi universo

est la plus généralement adoptée. Or les anges placés au centre des montants soutiennent chacun dans leurs mains une de ces cinq voyelles. Derrière eux, sur des banderoles, se lit en caractères du XVe siècle le mot de la voyelle initiale :

Aquila ejus juste omnia vincit.

Je crois que l'on peut regarder comme bonne une interprétation datant de quatre cents ans.

Une *Corne à boire* (Trinkhorn), montée en argent doré et dont l'anneau supérieur s'agrafe à un griffon.



Un *Plat de parade* (Prunkschiessel), en argent doré, estampé et ciselé, dont les trois cercles concentriques sont chargés de sujets empruntés à la légende d'un saint inconnu, datent également de la moitié du xve siècle. L'auteur du catalogue veut voir dans ce plat un travail portugais. J'ignore sur quoi il fonde cette assertion.

L'orfévrerie du xvie siècle est représentée par les pièces suivantes :

Coupe de Wurtemberg, agate rouge montée en or émaillé. Toute sobre que soit la décoration, les ornements sont minces et secs, et les ajours ménagés dans leurs enroulements ne forment pas un ensemble heureux. En outre, le profil de la vasque est d'une lourdeur réclamée sans doute par la forme même du bloc d'agate. Le bouton du couvercle représente une Diane tenant une corne de chasse de la main droite, et s'appuyant de la gauche sur une targe aux armes de Bavière et de Wurtemberg.

Plat de parade ovale en argent doré. Le fond est occupé par un bas-relief représentant l'Amour sur un char de triomphe entouré d'empereurs enchaînés qui lui font cortége. Sur le bord, quatre Amours assis ciselés en plein relief. Au revers, la signature de Christophe Jamnitzer, né à Nuremberg en 1563. Le plat date donc de 1590 environ.

C'est à la même époque que j'attribue la monture d'un autre *Plat de parade*, formé de six lames de lapis-lazuli serties par des montures d'argent doré et ciselé. L'ombilic est formé par une sardoine antique représentant Léda et le Cygne.

Christophe Lenker, qui travaillait à Augsbourg en 1620, a signé de son monogramme C. L. un troisième *Plat de parade* dont le fond représente des sujets mythologiques, et dont le bord est orné d'entrelacs de feuillages émaillés. A ne considérer que le dessin des figures, on reconnaît que l'Allemagne mit plus de temps que la France à se soustraire à l'influence de notre école italienne de Fontainebleau. Rottenhamer a joué à Augsbourg le rôle du Primatice chez nous, toute proportion gardée.

Un vase de forme ovoïde, une vasque ovale à pied, tous deux en lapis-lazuli, semblent, par la pureté de leurs contours, appartenir à l'art italien. Tous deux sont munis d'une poignée mobile jouant dans deux anneaux fixés à l'orifice dans le sens du diamètre. Ces poignées, d'une rare délicatesse de travail et d'un goût exquis, font hésiter sur leur nationalité. Ma première impression a été de les considérer comme un ouvrage allemand de la fin du xvie siècle, et j'y persiste après les avoir vues gravées dans l'ouvrage de M. de Crenneville. Je crois donc les vases italiens et les montures allemandes. Nous donnons la reproduction de l'un d'eux : le lecteur décidera la question.

Le *Vase de confrérie* (Verbruderungsschale) est un spécimen de l'orfèvrerie moscovite de la première moitié du XVIIe siècle. On en retrouve



VASE EN LAPIS-LAZULI. (XVIe SIÈCLE.)

de nombreux similaires dans le trésor de Moscou. Ces vases — *Bratina* en russe — étaient destinés à être offerts en cadeaux entre familles prin-

cières. Celui-ci, muni de son couvercle, est en or émaillé, incrusté d'une guirlande de perles qui sertissent des pierres précieuses. Le bouton du couvercle est formé par l'aigle blanc de Pologne, portant sur sa poitrine les deux lettres W. R. (Wladislas Rex). Comme tous les vases semblables, celui-ci est très-riche, mais il n'est pas beau. Il porte l'empreinte d'un goût sauvage qui accumule et ne ménage pas. Une inscription en lettres cyrilliaques pourtournant la panse du cratère nous apprend qu'il fut donné par Michel Feodorowitch Romanoff (1596-1645), grand-père de Pierre le Grand, à Wladislas VI, roi de Pologne (1595-1648). Wladislas ayant épousé en premières noces la fille de l'empereur Ferdinand II, c'est à la suite de ce mariage que le vase est entré dans le trésor impérial [1].

La *Salière de François Ier* est la seule œuvre d'orfévrerie authentique de Benvenuto Cellini. Beaucoup de collections exposent sous le nom de l'orfévre florentin de fort remarquables joyaux. Toutes les fois que je l'ai pu, j'ai protesté contre cette attribution. Telle ou telle pièce donnée à Cellini peut être fort belle, elle peut avoir été faite de son temps et par des compatriotes, mais d'œuvre authentique, indiscutable, pouvant servir de point de comparaison et de type, je le répète, il n'en existe qu'une seule : c'est celle dont nous emprunterons la description à l'ouvrage déjà cité de M. Darcel.

« Au-dessus d'un socle ovale en ébène, creusé d'une gorge profonde, sur un rocher d'or émaillé de vert que recouvre une draperie fleurdelisée, sur des flots émaillés de bleu et de blanc, sont assis face à face et penchés en arrière une femme nue, la Terre et Neptune qui garde ses chevaux marins dont les têtes émergent des flots.

« A droite de Neptune vogue une nacelle à la poupe et à la proue élevées, toute chargée de trophées ciselés et émaillés sur sa carène. Dans ses flancs bien étroits était déposé le sel. A droite de la Terre, un petit arc de triomphe, décoré de colonnes et percé de trois baies, porte, couché sur son attique, un petit génie accosté de deux écus timbrés, l'un de la salamandre couronnée, l'autre des trois fleurs de lis sous la couronne royale. L'attique de cet arc de triomphe est mobile et recouvre une petite cavité destinée à renfermer le poivre. Dans la gorge du socle sont enchâssés les quatre vents qui agitent les flots et influent sur les productions de la terre. Entre leurs grosses têtes aux joues gonflées, sont couchés le Réveil et le Sommeil, le Jour et la Nuit, imitations libres et fort habiles des figures de Michel-Ange. Divers attributs des arts, de la

1. Wladislas épousa en secondes noces la fameuse Marie-Louise de Gonzague qui, à sa mort, se remaria avec le frère et le successeur de son mari : Jean Casimir.

navigation, de l'agriculture et de la guerre, en or émaillé, séparent toutes ces figures également en or. »

Cellini lui-même, dans son *Traité de l'Orfèvrerie* [1], nous a laissé une longue description de cette salière, et explique comment, après avoir été commencée pour le cardinal d'Este, archevêque de Milan, vers 1538, elle fut terminée pour François Ier en 1541. Transportée à Vienne parmi les cadeaux de noces, lors du mariage de Charles IX avec Élisabeth d'Autriche en 1570, elle n'a pas quitté la Schatzkammer depuis cette époque.

A première vue, cette salière produit un effet d'autant plus singulier que le nom de Cellini éveille invariablement des idées d'élégance et de perfection exceptionnelles. Un second examen n'atténue pas cette impression. L'ensemble est désagréable. Il n'y a pas de proportion entre le socle et les figures. Elles sont gênées dans leur mouvement et débordent inutilement hors du socle. En outre, comme le fait remarquer M. Darcel, l'absence de corrélation entre la destination de l'objet et sa forme trouble l'esprit, et c'est là une faute de goût au premier chef. Mais l'artiste regagne tous ses avantages dans l'exécution. La figure couchée qui couronne l'arc de triomphe offre un grand style dans des proportions minuscules; les figures des vents placées dans la gorge du socle sont d'une perfection de ciselure à laquelle bien peu d'œuvres sont comparables. Bref on a affaire à un artisan d'un talent éminent, d'une prodigieuse habileté de pratique, plutôt qu'à un artiste dans la signification élevée de ce mot [2].

Deux autres joyaux provenant de la même origine figurent également à la Schatzkammer :

Une *Coupe à pied*, forme calice à couvercle. Elle est en or ciselé et émaillé avec incrustations de perles et de pierres précieuses. Sur la panse, un bas-relief représente le Triomphe de Bacchus et de Vénus. Le bouton du couvercle est surmonté d'une statuette de saint Michel terrassant le démon. On ne saurait trop louer la délicatesse de ciselure de la frise qui enveloppe la panse, mais les louanges s'arrêtent là. La statuette du saint Michel est beaucoup trop élevée pour la largeur du calice, et les ajours des volutes du pied, ceux des guirlandes qui pourtournent la panse dispersent désagréablement le regard. L'orfèvrerie française, au XVIe siècle, a produit des œuvres plus parfaites.

Un *Vase en onyx*, dont au contraire l'ornementation est plus sobre et le contour moins élégant. Ce vase se divise en deux portions séparées au

1. *Trattato dell' Oreficeria*, chap. V, p. 78. Édit. de Milan, 1811.

2. Cette salière a été gravée dans la *Gazette*, t. XIX, page 269, et dans les *Monuments du cabinet des Antiques de Vienne*, par M. Joseph Arneth, qui lui consacre quatre planches.

centre : la partie inférieure formant gobelet, la partie supérieure formant vase. Les bords du gobelet et du vase sont ourlés d'une frise d'entrelacs émaillés blanc et de pierres précieuses. Les vitrines de la galerie d'Apollon exposent un vase à pied, forme conique, dont le travail est identique à celui-ci.

CRISTAUX DE ROCHE.

Voici la richesse de la Schatzkammer, voici qui lui permet de lutter avec notre galerie d'Apollon et le cabinet de Florence. Le gouvernement autrichien le sait si bien qu'il n'avait pas envoyé d'autres spécimens du trésor à l'Exposition de 1867. Le temps et l'espace nous manquent pour signaler toutes les pièces intéressantes reproduites dans l'ouvrage du comte de Crenneville. Le lecteur nous permettra d'indiquer rapidement les plus belles, faisant ainsi un choix dans un choix déjà excellent.

La première en date est le *Gobelet de Bourgogne* en forme de calice. Sur la monture, consistant en cercles d'or ciselés et émaillés, des unions de perles alternent avec les C initiales du nom de Carolus (Charles le Téméraire) et les briquets de Bourgogne. Ces C donnent la date de la fabrication du gobelet ; il est antérieur à 1477, année de la mort du Téméraire, et a été exécuté à Bruges ou à Gand, les grands centres industriels de la Bourgogne au XV[e] siècle. Nos lecteurs peuvent apprécier les belles proportions, le style sévère et élégant, la finesse d'exécution de ce gobelet par la gravure qui accompagne notre article.

Je regarde comme de travail italien les pièces suivantes :

Cornet. C'est un vase de forme ovoïde. Sur la panse sont intaillés divers sujets mythologiques : Le Jugement de Pâris, Léda et le Cygne, Hercule et Cacus. Sur le bord se développent les signes du zodiaque. La finesse de ces intailles rappelle la cassette de Valerio Vicentino (1486-1546), que l'on admire à Florence. Nous en donnons une reproduction.

Verre à patte. Sur le contour, l'Enlèvement de Proserpine. De la même main que le *Cornet.*

Vase ovoïde, à deux anses en forme de chimères. Sur la panse, un lacis de branchages où se jouent des Amours.

Autre *Vase ovoïde* plus grand, à deux anses en forme de volutes. Sur la panse, des arabesques de feuillages soutiennent des oiseaux et enveloppent des termes fantastiques.

Ces deux derniers vases datent de la fin du XVI[e] siècle.

Coupe ovale basse à pied. La vasque est formée par huit godrons et ornée d'une gravure représentant Persée délivrant Andromède. Deux



mufles de satyres placés sur le grand diamètre sont armés d'anneaux dans lesquels s'agrafent les volutes d'une poignée verticale mobile en or ciselé et gravé, que je crois de travail allemand, vers 1600.

Enfin une *Plaque d'autel* (probablement une *Paix*) en mosaïque de Florence, représentant Jésus et la Samaritaine, est encadrée dans une monture en cristal de roche dont la gravure entoure la première page de cet article.

BIJOUX.

La pièce qui intéresse le plus la France dans cette section est un médaillon à double fermoir, offrant d'un côté le portrait de Charles IX, de l'autre celui de Catherine de Médicis. Comme la salière de Cellini, il est arrivé à Vienne au moment du mariage de Charles IX.

De l'orfévrerie des fermoirs, j'en parlerai peu, bien qu'elle soit remarquable. Ils sont en or chargés d'émaux cloisonnés sur paillons, et offrent d'un côté les CC de Charles IX croisés et entourés d'une guirlande de fleurs, de l'autre la Justice et la Piété soutenant une branche de laurier au-dessus de la couronne de France. Mais ce qui mérite une attention plus soutenue, ce sont les miniatures mêmes que maintient cette monture. Elles sont peintes sur vélin. Charles IX est vu de face, en buste, une toque noire ornée de plumes blanches sur la tête. Petite fraise godronnée autour du cou, veste blanche soutachée d'or, manteau noir sur les épaules; Catherine de Médicis est également vue de face, en buste, corsage noir, voile des veuves sur la tête. Tous deux se détachent sur fond bleu. J'ai rarement vu un travail plus délicat et plus précis, plus ferme et plus souple, allié à plus de relief dans les détails et plus d'unité dans l'ensemble. C'est modelé comme une statue de six pieds, c'est exécuté comme un chaton de bague. Une pareille perfection ne peut appartenir qu'au peintre en titre d'office à cette époque : François Clouet, dit Jehannet, le troisième et le dernier de cette dynastie d'artistes qui a doté la France de tant de petites merveilles. J'avais déjà eu occasion, en parlant du musée du Belvédère, de parler de cette miniature et de la rapprocher du grand portrait de Charles IX signé *Jannet*, 1563, au Belvédère, et du petit portrait en buste de la collection Ambras. J'ai retrouvé à Paris, outre les miniatures du *Livre d'Heures* acheté à la vente de Mme la duchesse de Berry et placé aujourd'hui au Louvre, une œuvre également belle et incontestablement de la même main : c'est un portrait du roi Henri III qui figurait dans les vitrines de l'exposition des Alsaciens-Lorrains au Corps législatif. Il appartient à M. le prince de Beauvau.

Je ne décrirai pas les nombreuses pendeloques, enseignes de cha-



VASE ET VERRE A PIED EN CRISTAL DE ROCHE.

Travail italien du XVe siècle.

peau, qui complètent cette section. Toute riche que soit la Schatzkammer, le Louvre n'a rien à lui envier en ce genre. Sans être bien familier avec l'orfévrerie ancienne, tout le monde sait quelle variété de formes les joailliers du xve et du xvie siècle ont su donner à ces bijoux qui remplaçaient les médaillons de nos élégantes de 1875, de quelle fertilité d'invention ils ont fait preuve pour rehausser la beauté des merveilleuses de 1430 ou de 1560. Tantôt c'est une nef chargée de rameurs, tantôt une Vierge les pieds sur le croissant, tantôt un saint Georges, tantôt une tarasque. Souvent la forme des perles baroques a été appropriée pour imiter un coq, un basilic, une sirène, un dragon, un Pégase, un cor de chasse, un cheval marin, etc., etc. La bizarrerie des sujets varie suivant l'imagination de l'orfévre ou le caprice du destinataire. Je signalerai toutefois, comme exceptionnellement remarquable, un petit bijou datant de 1460. Il représente deux enfants portant le costume de la cour de Bourgogne enveloppés de branchages et de folioles qui les entourent comme des roitelets dans un nid. Nous en donnons la gravure à la fin de cet article. Rien n'est gracieux comme le travail de ce petit bijou en or ciselé, réveillé et comme éclairé par des perles et des cabochons. Je m'étonne qu'il ne soit venu à l'idée d'aucun bijoutier contemporain de le reproduire. Il aurait un grand succès parmi nos belles dames.

HORLOGES.

L'art de l'horlogerie a été poussé très-loin en Allemagne aux xvie et xviie siècles, si loin que les montres de cette époque ont été longtemps connues sous le nom d'*œufs de Nuremberg*. M. Dubois, dans son intéressant ouvrage sur l'horlogerie, a fait justice de cette synecdoque, et démontré pièces en main que nos horlogers français n'avaient rien à envier à leurs collègues allemands. Il n'en est pas moins vrai que cette dénomination prouve la réputation des ateliers allemands à cette époque.

La Schatzkammer expose une grande quantité de ces produits et fournit des noms d'artisans très-habiles, à en juger par leurs œuvres. Ce sont, au xvie siècle : Jérôme Metzker, Nicolas Planckh, Martin Zollner, Christophe Margraff; au xviie : Conrad Kreiser, Michel Snœberger, Alternstetter, Hans Buschmann, Guillaume Peffenhauser. En parlant des horloges, je ne pense nullement à aborder la question industrielle et scientifique, et à parler du mouvement même des horloges, de leur justesse et de leur perfection. Je n'entends absolument rien aux barillets et aux échappements ; et je me déclare incapable de retarder ou d'avancer ma montre d'un quart d'heure sans la briser. Je ne parle que de l'en-

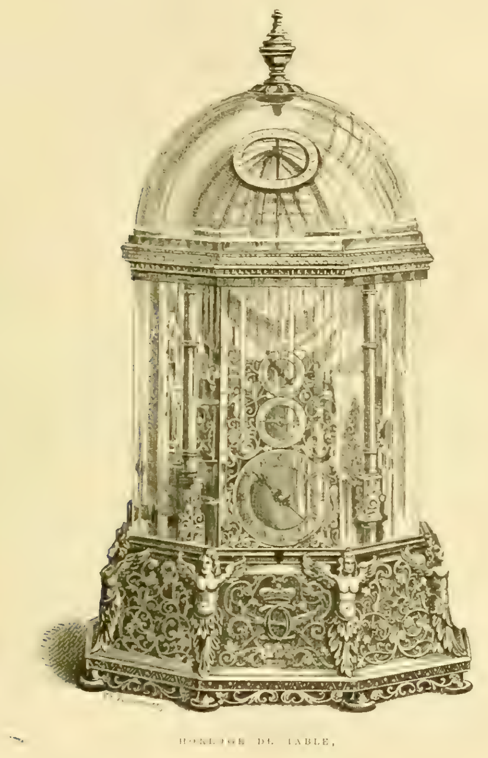


CATHERINE DE MEDICIS ET CHARLES IX.



veloppe de toutes ces mécaniques, de leur forme et de leur ornementation.

Je citerai donc rapidement une *Horloge de table* à cinq cadrans en argent doré dont le couronnement offre, ciselée à jour, une chasse au san-



HORLOGE DE TABLE,
Travail français du XVIe siècle

glier se déroulant à travers des arabesques de feuillages. XVIe siècle. — Une autre *Horloge de table* à un seul cadran en argent doré enrichie d'émaux translucides à contours cloisonnés. Comme bouton de couronnement, un buste de femme en cornaline. Fin du XVIe siècle. — Une troisième *Horloge de table* dont le piédestal contient un cadran et supporte deux colonnettes réunies à leur sommet par une accolade supportant une

statuette du Christ les pieds sur le globe terrestre. Entre les colonnettes une statuette de la mort en ivoire sous une capsule de cristal de roche. Commencement du XVIIe siècle. — Une quatrième *Horloge de table* à un seul cadran, pied forme balustre. Au sommet du cadran un lanternon dont le socle porte un second cadran et dont le couronnement en forme de guette supporte une figurine d'enfant Jésus le pied sur une tête de mort. XVIIe siècle. — Enfin une dernière *Horloge de table* en cristal de roche à six pans. Les cadrans et le mouvement sont placés à l'intérieur de la cloche de cristal. Le soubassement en argent doré et ciselé offre au milieu d'arabesques de feuillages les CC croisés et couronnés de Charles IX. Même origine que la salière de Cellini. Travail français.

Je ne pousserai pas plus loin cette nomenclature. Elle fatiguerait inutilement. C'est surtout en fait d'énumération que la mesure est indispensable. Je suis convaincu d'ailleurs que les pièces que je viens de mettre sous les yeux du lecteur suffisent pour donner une idée de l'intérêt de la Schatzkammer, et éveiller chez les voyageurs intelligents l'idée de lui consacrer autre chose qu'un regard distrait. Il me reste à remercier M. le comte de Crenneville et ses habiles collaborateurs, au nom des curieux et des archéologues de tous pays qui ne me désavoueront pas, de la libéralité avec laquelle il a mis à leur disposition, en publiant ce magnifique ouvrage, un ensemble de documents d'une valeur inestimable, d'une richesse exceptionnelle, et qui, jusqu'ici, étaient, ou peu s'en faut, à l'état de lettre morte. « Publiez, messieurs, publiez, » disait le bonhomme Raynouard il y a quelque soixante ans. Si M. de Crenneville n'a pas entendu les leçons de Raynouard, ce que je ne lui souhaite pas ; il en profite : cela vaut mieux et pour lui et pour nous.

Cte L. CLÉMENT DE RIS.



CHARLES GLEYRE

I.



Ne semble-t-il pas que les amis de Charles Gleyre soient seuls autorisés à parler de lui? Les profanes ont pu estimer ce talent discret et sage; mais ils l'ont aimé sur parole, de confiance, et presque sans le connaître. Une difficulté sérieuse est ainsi créée au biographe qui voudrait tout savoir, au critique qui voudrait tout dire. Après avoir mis le public dans la confidence de ses premiers rêves, Gleyre s'était dérobé; il avait déserté le champ de bataille. Comme le poëte dont Sainte-Beuve a parlé, il était, avant midi, rentré dans « sa tour d'ivoire », et il ne demandait plus à la foule qu'un peu de respect et de silence. Il travaillait sans doute, mais sans bruit et pour quelques initiés seulement. A partir de 1849, sa vie fut cachée : ses productions, lentement mûries, achevées avec amour, quittaient l'atelier de la rue du Bac pour aller prendre place dans des collections étrangères, et elles ne sont connues que d'un petit nombre de privilégiés. Il n'était pas donné à tous de pénétrer dans cette maison silencieuse. Pour moi, je n'ai vu Gleyre qu'une fois. Il achevait alors le grand tableau destiné au musée de Lausanne, la *Bataille du Léman*. Un ami m'ayant introduit dans l'atelier de l'artiste, j'y vis la sérieuse peinture à laquelle il mettait la dernière main, un portrait du Père Enfantin en costume officiel, quelques dessins d'un caractère assez frappant. Mais l'homme était visiblement supérieur à son œuvre; je fus touché de la sincérité du maître, des doutes dont il paraissait assailli, de l'inquiétude qui le tourmentait au moment de laisser partir pour la Suisse le tableau auquel il avait travaillé tant d'années, et qui, parfaitement soigné

en ses moindres détails, lui semblait encore inachevé. Toutes les délicatesses d'un esprit d'élite se révélaient d'ailleurs dans sa parole intelligente et sobre. Au sortir de cette entrevue, Gleyre me laissa l'impression d'un homme instruit, sympathique, austère et vaguement attristé.

Mais, je le répète, il faut réserver à ceux qui sont entrés dans l'intimité de Gleyre le soin de nous le raconter avec cette compétence que peuvent seuls donner les longs souvenirs et les vieilles amitiés. Je ne sais de cette vie laborieuse que ce qu'en peut savoir un passant; je ne connais des œuvres du peintre que celles qui ont été exposées à Paris et celles, plus récentes et plus significatives, qu'on a réunies à Lausanne au mois de septembre dernier. C'est quelque chose, ce n'est pas tout, et je risque fort de faire un portrait par à peu près. Ce sera, dans tous les cas, une étude provisoire et comme une épreuve d'essai. Le lecteur me pardonnera de ne pas savoir ce qui est resté voilé et il aura quelque indulgence pour une chronologie çà et là un peu flottante.

Charles-Gabriel Gleyre est né à Chevilly en 1807. Chevilly est dans le canton de Vaud. On sait que si la Suisse du nord regarde volontiers du côté de l'Allemagne, si les habitants du Tessin se tournent vers la plaine lombarde, les artistes de Neuchâtel, de Genève, de Lausanne pensent instinctivement à la France. Cette tendance s'était manifestée au XVIIIe siècle; elle a survécu à la Révolution, elle dure encore. Saint-Ours a remporté à notre Académie le grand prix de peinture, Léopold Robert a été des nôtres, Pradier est devenu un sculpteur parisien, Van Muyden était l'habitué de nos Salons annuels. De ce côté de la Suisse, il n'y a pas de frontière.

Gleyre suivit la pente accoutumée : après un court séjour à Lyon, où il commença l'étude du dessin, il vint fort jeune à Paris et il entra en 1824 dans l'atelier d'Hersent. Il ne lui eût pas été difficile de choisir un meilleur maître. Hersent était un artiste modéré, tout plein de ces sagesses prudentes qui ressemblent à de l'impuissance. Son *Gustave Wasa*, brûlé en 1848 au Palais-Royal, a toujours passé pour une œuvre théâtrale et froide; dans ses portraits, que la Restauration estima, il montrait un soin excessif, une grande propreté de pinceau. Gleyre a pu apprendre chez lui quelques-uns des secrets du métier; mais Hersent ne lui a rien dit de l'art entendu dans sa haute portée et dans ses caractères essentiels. Le jeune artiste le sentit fort bien et, vers 1828, il alla demander aux grands maîtres de l'Italie ce que son timide professeur ne lui avait pas enseigné.

C'est ici qu'il faudrait pouvoir entrer dans l'intimité du peintre et apprendre par la lecture de sa correspondance, par le dépouillement de

ses albums et de ses notes quel fut le résultat de ce voyage italien. Les lettres de Gleyre seront sans doute publiées plus tard : quant à ses dessins, nous avons le regret de ne les point connaître. Gustave Planche, qui nous a laissé sur Gleyre une étude un peu sèche, mais intéressante, paraît avoir été autorisé à fouiller dans les portefeuilles de l'artiste[1]. Le critique y puisa la conviction que Gleyre, étranger à tout parti pris d'école, se lança avec ardeur dans la contemplation naïve des origines italiennes. Il regarda, il copia les maîtres qui, à l'heure où l'enseignement classique ne faisait aucune concession, paraissaient barbares, ou du moins singuliers. A l'Arena de Padoue, il dessina d'un crayon exact toutes les fresques de Giotto; à Florence il vécut en communion intime avec les peintres du XVe siècle, avec tous ces révoltés pour qui la nature retrouvée fut la grande institutrice. Planche mentionne aussi, et non sans éloges, les études que Gleyre fit à Sainte-Marie des Grâces d'après les restes héroïques de la *Cène* de Léonard. A l'en croire, Gleyre abdique ici tout ce qu'il pouvait avoir de personnalité; il cherche la pensée du maître, et, scrupuleusement fidèle, il se fait, dans la mesure de ses forces, son humble disciple, son contemporain charmé.

Gleyre était encore à Rome au printemps de 1833 lorsqu'il envoya au Salon des « portraits à l'aquarelle ». C'est la première fois que son nom figure au livret. Nous ne savons rien de ces portraits, et les critiques du temps ne paraissent pas s'en être beaucoup émus. Gleyre hésitait d'ailleurs à entrer dans l'art; il voulait se fortifier encore et mûrir. Un monde nouveau l'attirait. Le voyage en Italie fut complété par une excursion en Orient. Gleyre vit l'Égypte, la Grèce et les rivages de l'Asie Mineure, cherchant à fixer, avec le crayon ou avec le pinceau, le caractère des types humains, les aspects du paysage et du ciel. Ces études, il n'est pas besoin de le dire, se poursuivaient naïvement, sans la moindre préoccupation parisienne, avec une systématique ignorance du voyant orientalisme de Decamps et de Delacroix. Gleyre a côtoyé ces maîtres sans paraître se douter de leur existence. Dès l'origine, il regardait ailleurs et il est toujours resté fidèle à son rêve.

Ces longs voyages avaient fort retardé les débuts de l'artiste suisse. Ce n'est guère qu'en 1838 que nous voyons Gleyre faire œuvre de peintre. Un amateur de Paris, M. Philippe Lenoir, lui demanda deux panneaux ou du moins deux figures pour la décoration de son hôtel de

1. Cette étude, publiée en 1851 par la *Revue des Deux Mondes*, a été réimprimée dans les *Portraits d'artistes*, I, p. 247. Quant aux détails sur les voyages de Gleyre, il faut les demander au travail de M. Fritz Berthoud, (*Bibliothèque universelle*, Lausanne, juillet et août 1874).

la rue Caumartin. Gleyre peignit une *Jeune Nubienne* et une *Diane au bain*. Ces peintures sont restées à leur place jusqu'à la mort de Mme veuve Lenoir. Le 18 mai 1874, elles ont été vendues à l'hôtel Drouot : achetées par un compatriote de Gleyre, elles appartiennent aujourd'hui à M. Adrien Mercier de Lausanne. Nous les avons récemment revues. Il est vraisemblable que, dans ces deux figures, Gleyre a voulu symboliser les deux mondes qu'il venait d'entrevoir : la *Jeune Nubienne*, c'est l'Égypte ; la *Diane*, c'est la Grèce. Lors de son voyage aux bords du Nil, l'artiste avait été frappé de la beauté des filles d'Égypte, bronzes vivants que caresse la lumière et dont une grâce exotique rhythme les mouvements assouplis. La jeune Nubienne, presque nue, est debout auprès du fleuve sacré ; elle porte sur sa tête un large vase qu'elle vient de remplir. La *Diane*, dont le corps s'infléchit un peu, s'appuie à un rocher et semble hésiter avant d'entrer plus avant dans le lac où baignent déjà ses pieds agiles. Ses flèches et son carquois sont appendus à un arbre voisin ; près d'elle est un oiseau qu'elle a tué, sorte de faisan au plumage chatoyant et multicolore dont la blessure laisse filtrer quelques gouttes empourprées. Pourquoi ne le dirions-nous pas ? Ces deux peintures, d'une exécution attentive et caressée, sont terriblement froides. Le style en est fort incertain, et l'exécution, si habile qu'elle soit, n'en rachète pas l'insignifiance. On y chercherait vainement la trace d'une personnalité déjà acquise ou la promesse d'une individualité prochaine. Ce qui me frappe le plus dans ces études, c'est le soin méticuleux du pinceau, une conscience ardente à ne rien négliger et à tout dire d'une façon correcte. Dans la *Diane au bain*, les plumes de l'oiseau blessé sont peintes d'après nature avec une fidélité presque hollandaise. Tout est souligné et l'effort demeure trop visible. Quant au sentiment de la vie, il n'est même pas soupçonné dans le rendu des carnations. Nous insistons sur ce point parce que Gleyre trouvera bientôt, en se corrigeant de ce défaut grave, une des caractéristiques de son talent.

Sévère pour lui-même, Gleyre reconnut sans doute que sa *Diane* et sa *Jeune Nubienne* étaient un peu celles de tout le monde. Il s'efforça d'imprimer à l'œuvre nouvelle qu'il commença presque aussitôt un cachet plus personnel et plus intime. Le *Saint Jean inspiré par la vision apocalyptique* parut au Salon de 1840. Il est curieux de rechercher dans les écrits du temps la trace de l'impression que produisit ce tableau oublié. Nous demanderons à un ami de Gleyre une appréciation que nous ne saurions trouver dans nos souvenirs effacés. « Le *Saint Jean*, écrivait Planche, obtient un succès légitime. La tête, les mains et la draperie sont étudiées avec soin et rendues avec une grande habileté. La couleur est vigoureuse,

le dessin pur, le mouvement naturel. La tête, éclairée en plein, exprime très-bien l'extase dans laquelle est plongé saint Jean. Envisagé sous le rapport de la réalité, le masque entier ne mérite que des éloges, mais on peut lui reprocher de n'être pas assez idéalisé[1]. » Tout en insistant sur cette insuffisance de l'élément idéal, le critique signale chez Gleyre la réunion des aptitudes qui font espérer un maître expert aux compositions religieuses.

Ce n'est pourtant pas dans cette voie que Gleyre dirigea ses ambitions. Il revint deux ou trois fois aux sujets sacrés, mais par accident et sans insister. Peut-être faut-il le regretter. Il y aurait sans doute apporté un sentiment nouveau ; sa vive intelligence et la tendresse qui étaient en lui seraient parvenues, on doit le supposer, à rajeunir par l'expression des motifs dont les grandes écoles semblent avoir épuisé la poésie. Il est vraisemblable que si l'administration eût demandé à Gleyre quelques tableaux d'église, il aurait donné des œuvres fort supérieures aux banalités dont on se contentait alors. Mais cet encouragement lui manqua, et c'est ailleurs qu'il chercha le succès.

Il l'obtint, très-vif et très-durable, avec son fameux tableau le *Soir*, qui, exposé au Salon de 1843, fut acquis par l'État et placé au musée du Luxembourg. Parmi les œuvres modernes, il n'en est pas qui soient plus connues ; c'est même la seule peinture de Gleyre que le public français ait pu apprécier à son aise ; mais il s'en faut de beaucoup que ce soit sa meilleure page. La renommée de Gleyre s'est faite et s'est maintenue grâce à un tableau qui ne montre qu'une des faces de son talent. Rien de grand ici, rien de viril. Cette fuite des illusions au crépuscule de la vie du poëte, qu'est-ce autre chose qu'une élégie, on dirait volontiers une romance ? Paul de Saint-Victor, habile à tout décrire, a fort bien analysé le charme flottant de cette barcarole mélancolique. « Les yeux, dit-il, ne gardent qu'un faible souvenir de ce tableau vaguement modelé ; mais l'imagination en retient le motif pénétrant comme une mélodie. Un homme est assis, au crépuscule, sur une rive déserte. Devant lui, emportée par le fleuve rapide, passe une barque pleine de jeunes hommes et de femmes couronnées de fleurs. Ce sont les amis et les maîtresses de sa vingtième année, équipage d'illusions, de rêves et d'amours que le courant emporte dans la nuit et dans le passé. » Et l'écrivain, corrigeant le tableau, nous montre l'abandonné tendant les bras à ces visions fuyantes, suppliant le flot qui les entraîne et l'ombre qui va les voiler pour toujours. Ici, la traduction cesse d'être fidèle.

1. *Études sur l'école française*, II, p. 168.

Gleyre a côtoyé la mélancolie : il n'a pas voulu aller jusqu'à la douleur. Le héros de son poëme crépusculaire est assis dans une attitude tranquille; il a des tristesses décentes, il regrette les illusions de sa jeunesse ; mais il n'essaie pas de retenir par un geste désespéré la barque qui fuit et les rêves qui disparaissent. Il y a dans cette composition doucement sentimentale plus de Millevoye que de Shakespeare.

Pour nous, le *Soir* est moins l'œuvre d'un peintre que celle d'un élégiaque. L'idée est charmante; mais l'exécution est peut-être un peu débile. Sans rien perdre de sa douceur voilée et de son effet mélancolique, le sujet pouvait être traité avec plus d'accent, le sentiment même pourrait être plus nettement écrit. Le personnage attristé qui voit passer le groupe fuyant de ses souvenirs ne nous a jamais beaucoup séduit : il est fade, et la lyre sur laquelle il pose une main découragée lui donne des allures un peu 1820. Quant au groupe de jeunes filles qui emplissent la barque au vol rapide, il présente des lignes heureuses et bien rhythmées; quelques-unes de ces musiciennes sont charmantes par l'expression et par le sourire. C'est en ce tableau du *Soir* que Gleyre a écrit sa délicatesse : c'est là son début dans la grâce.

Mais Gleyre sentait peut-être qu'il avait fait une mélodie plutôt qu'une peinture, et il ne voulut pas renouveler un succès que la poésie du motif avait rendu facile auprès des lettrés et des romanesques. Il lui fallait entrer dans l'art par des sentiers plus austères. Il était alors préoccupé de cette pensée que les grands artistes n'ont pas demandé aux livres évangéliques tout ce qu'ils contiennent, et que certains sujets, pris un peu à côté du texte, se prêtent au renouvellement. Telles étaient ses visées lorsqu'il peignit le *Départ des Apôtres allant prêcher l'Évangile*, composition importante et trop peu connue des générations actuelles. Le tableau fut exposé au Salon de 1845 et nous ne l'avons pas tout à fait oublié. Par une fiction que la légende autorise, l'artiste a supposé une réunion des Apôtres au pied de la croix. L'heure approche où ils doivent se disperser aux quatre coins de l'horizon; ils échangent la parole suprême de l'adieu, et, raffermis par cette communion morale, ils vont, le bâton de voyage à la main, annoncer à tous les peuples l'éclosion d'une religion nouvelle. Si le sujet n'était pas inédit, il était rare : en outre Gleyre l'a modernisé par le caractère individuel des personnages. Il s'est montré attentif à restituer aux Apôtres cette rusticité de type qu'on peut supposer à ces précurseurs populaires; il a réagi, non sans audace, contre la banalité académique qui sévissait encore en 1845 et qui, dans les motifs religieux, était particulièrement fastidieuse et mensongère. Mais les têtes des Apôtres, intéressantes par un certain



LE DÉPART DES APÔTRES, D'APRÈS GLEYRE.

caractère individuel, valaient mieux encore par le sentiment. Pour ceux qui jugeaient alors les œuvres d'art, Gleyre venait de faire un grand pas. Telle était du moins l'opinion de Planche. « L'idéal, écrit-il, a pris possession de la toile. C'est un progrès évident que je signale avec bonheur. *Saint Jean dans l'île de Pathmos* n'était que l'imitation fidèle, l'imitation littérale d'un modèle réel ; dans la *Séparation des Apôtres,* le style de l'auteur s'est agrandi. Variété de physionomies, variété d'attitudes, variété de draperies, tout démontre les études profondes dont il s'est nourri. » Pour nous, qui appartenions alors, par nos aspirations du moins, à la grande « boutique romantique », nous trouvions ce tableau un peu gris et décoloré, mais nous n'étions pas assez aveugle pour ne point y reconnaître la trace d'un effort nouveau, un style plus personnel et plus écrit. Le sentimentalisme adouci qui avait fait le succès du *Soir* cédait la place à une inspiration plus mâle. Les intentions n'étaient pas moins ingénieuses ; elles étaient plus lisibles, et dans les adieux qu'échangeaient les saints voyageurs, il y avait à la fois de la résolution et de la tendresse.

Après une rapide excursion dans l'Italie du Nord[1], après avoir revu Venise, trop oubliée dans le *Départ des Apôtres,* Gleyre se remit au travail. Nous ne pouvons dater exactement ni la *Nymphe Écho,* ni le *Major Davel.* A peine achevé, le premier de ces tableaux passa la frontière, et quelques amis ont seuls pu l'entrevoir. Les textes ne sont pas d'accord sur les destinées de cette *Nymphe.* Vapereau assure qu'elle fut acquise par la Russie. Planche, qui écrit en 1851, croit savoir qu'elle est chez un banquier de Cologne. « Le type choisi, dit-il, est celui d'une jeune fille âgée de seize ans. La figure, vue de dos, ne laisse apercevoir que le profil du visage. La nymphe appelle Narcisse et, pour enfler sa voix, porte sa main à ses lèvres. Toutes les parties de ce beau corps, depuis les pieds jusqu'aux épaules, sont rendues avec une précision, une pureté que les plus habiles auraient grand'peine à dépasser. Le spectateur, en caressant du regard le dos et les hanches de cette nymphe, comprend que tous ses mouvements sont réglés par une divine harmonie. » Nous avons le regret de ne pas connaître ce tableau, qui n'a été ni photographié ni gravé.

Mais nous avons vu au musée de Lausanne la *Mort du major Davel.* Gleyre était toujours resté fidèle à son pays : il en savait la noble histoire, il honorait ses héros et ses martyrs. Je rappelle, pour ceux qui l'ont oublié, que Jean-Daniel Davel, après s'être fort distingué lors des

1. « M. Gleyre est parti pour Venise, » dit *l'Artiste* du 5 octobre 1845.

guerres de la Hollande, était rentré dans sa patrie, où il avait mission d'instruire les milices vaudoises. Sans s'arrêter aux invraisemblances, aux impossibilités de sa tentative, il entreprit de soustraire le pays de Vaud à la domination des autorités de Berne. Saisi, mis à la question, condamné à mort, il eut la tête tranchée le 24 avril 1723. Il mourut avec la plus admirable résignation, les yeux tournés vers le ciel, dans l'élan d'une prière.

Le tableau que Gleyre a dédié à la mémoire de son malheureux compatriote date du temps où Paul Delaroche, historiographe des supplices illustres, avait accaparé au profit de ses mélodrames toutes les victimes et tous les bourreaux. Il s'agissait, pour l'artiste suisse, de ne pas aller sur les brisées du grand justicier ; il voulait bien « tuer son homme » ; il avait l'ambition de ne point faire un Delaroche. Il n'a pas complétement réalisé son rêve. Son tableau, symétriquement disposé, est conçu sur le mode calme et exécuté d'un pinceau tranquille. Davel vient d'ôter son uniforme rouge : à droite, les pasteurs Dupont et Saussure lui adressent leurs dernières exhortations ; à gauche, le bourreau et ses acolytes attendent et vont frapper. Nulle emphase et nul fracas. Aucune agitation dans les formes, aucun bruit dans les couleurs. Le drame s'accomplit sous un ciel clair, au milieu des sérénités d'un printemps commencé. Le major est absorbé dans une muette extase : l'expression de cette tête, qui tout à l'heure va rouler sanglante sur l'herbe de la prairie, c'est tout le tableau.

Il aurait été bon de connaître Gleyre et de l'entendre parler de son *Major Davel*. Comme il ne laissait rien au hasard, sa pensée paraît avoir été de ne pas sacrifier aux banalités du cinquième acte. Il a voulu faire une œuvre qui trouvât son éloquence dans sa simplicité même. Ce dessein n'a rien que de respectable; mais la simplicité ne doit pas être l'indigence. Or, eu égard à la dimension que Gleyre lui a donnée, son tableau est un peu vide : il n'est pas suffisamment meublé; la foule est trop absente. Quatre ou cinq verticales symétriquement alignées ne constituent pas une composition : les lignes droites se groupent malaisément; sans tomber dans les enchevêtrements à la Vanloo, on peut se permettre quelques courbes. Dans ce tableau, où se retrouve la trace des timidités du début, le parti pris d'austérité est trop visible, l'exécution trop propre, la couleur trop oubliée. Il y a un fin sentiment dans les têtes, voilà tout.

Et d'ailleurs ces scènes à la Delaroche, ces sujets à costumes historiques, était-ce bien là le lot de Gleyre? Non. Il avait besoin d'idéal ; il se souvenait de ses promenades en Grèce, de ses études solitaires dans le

musées d'Italie, il pensait aux élégances, aux saveurs de la forme nue. On se rappelle qu'aux dernières années du règne de Louis-Philippe, quelques artistes de l'école française s'étaient épris d'un goût très-vif pour les sujets empruntés à la fable ou à l'antique symbolisme. Ils se disaient que les maîtres de l'Académie, échos affaiblis de la pensée de David, de Gérard, de Guérin, avaient affadi les types augustes du monde grec et rétréci l'idéal. On doutait de Picot ; Blondel lui-même était suspect. On croyait, à la façon d'André Chénier, qu'une idée nouvelle pouvait être versée dans une forme épurée et plus authentique. De là cette petite école des néo-grecs qui inspira à quelques-uns tant d'espérances et qui, on le sait, a si peu tenu ses promesses. Bien qu'il ait pu, de son côté, faire le même rêve, Gleyre ne se mêla pas à la tentative de ces jeunes résurrectionnistes ; il combattait à part et il était de beaucoup mieux armé que les meilleurs d'entre eux. La révolution de 1848 ne l'interrompit pas dans son travail, et l'année suivante il put exposer l'un de ses tableaux les plus importants, la *Danse des Bacchantes*.

L'intensité des préoccupations du moment détourna un peu la curiosité publique de l'exposition du palais des Tuileries. L'œuvre de Gleyre ne fut pas étudiée avec toute la liberté d'esprit désirable, et cette étude ne put être reprise après le Salon, car les *Bacchantes* ne restèrent pas en France. « Je regrette sincèrement, dit Planche, que ce tableau soit parti pour Madrid. » Une assez faible gravure, publiée par l'*Artiste*, peut seule aujourd'hui rappeler à la mémoire des contemporains le souvenir de cette composition sévère. On y voyait la trace d'un immense effort. Dans cette peinture, longuement mûrie, Gleyre avait résumé tout ce qu'il savait de l'art grec. Les bas-reliefs que décorent des figures dansantes, les vases peints autour desquels s'enroulent des silhouettes légères avaient fourni des formes et des attitudes. Pour rhythmer savamment les saltations de ses bacchantes, Gleyre avait consulté les bons auteurs, interrogé les textes les plus purs. De touchantes qualités de dessin, une conscience digne de tous les respects, éclataient dans cette peinture, mais, chose grave, ce tableau, qui devait être brillant de toutes les flammes de la volupté et de l'ivresse, était d'une froideur singulière. C'est une terrible question que celle de savoir si l'on peut, avec des procédés prudents, réservés, presque timides, donner l'idée de la folie en mouvement et des délires orgiaques. Gleyre y réussit peu, et cependant, à prendre isolément les figures, combien il y avait d'élégance dans le type de quelques-unes des danseuses, et, pour le dessin du détail, pour le rendu des accessoires, combien d'habileté et de goût ! Mais, encore une fois, la sagesse patiente et appliquée n'est pas l'inspiration et le lyrisme. Ce



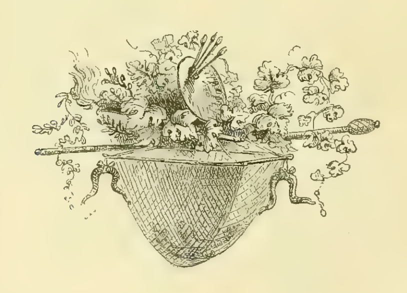
LA DANSE DES BACCHANTES, D'APRÈS GLEYRE.

n'est pas tout d'avoir au cœur la flamme sacrée, il faut la laisser voir à tous : que dis-je ! il faut l'arborer fièrement comme un drapeau.

Un autre défaut a pu nuire au succès des *Bacchantes*. Malgré l'importance des détails dictés par un savant archaïsme, ce tableau n'était, à tout prendre, qu'une réunion de femmes nues dans un paysage. Or la femme, — et personne n'oserait s'en plaindre,— n'est pas seulement une silhouette. Elle dessine sur les choses ambiantes un contour élégant, mais ce contour n'est pas vide, il circonscrit des formes intérieures, des dépressions, des reliefs, toutes ces suavités que l'art peut rêver, et dont il doit, comme l'amour, faire son profit. Malgré les progrès constants qu'accusait sa manière, Gleyre n'avait pas encore, en 1849, dompté le monstre redoutable et charmant, il n'avait pas fait la conquête de la femme. Dans leur galbe extérieur et dans leur profil, ses bacchantes ont de la grâce et de la délicatesse ; pour le modelé, qui est la vie, elles sont plates, vides, un peu sèches. Le maître ne semble pas avoir le sentiment de la chair. Ses danseuses sont taillées dans de la pierre ou dans du bois. Ici, l'influence d'Ingres reste visible. Ce défaut, signalé déjà à propos de la *Jeune Nubienne* et de la *Diane*, aurait stérilisé les efforts de Gleyre, s'il avait duré plus longtemps. L'artiste s'en aperçut et nous montrerons que, dans les œuvres de sa dernière manière, qui est la bonne, il a beaucoup cherché la morbidesse de l'épiderme et la fleur savoureuse de la vie.

PAUL MANTZ.

(*La fin prochainement.*)



DE LA FORME DES VASES

I.

Les créations de l'homme ne sauraient être belles à ses yeux qu'à la condition d'être conformes aux lois dont la figure humaine est une vivante image. Il est naturel, en effet, que l'homme désire retrouver dans les ouvrages humains le caractère de son esprit, qui est la logique, c'est-à-dire un certain ordre des pensées; le caractère de son corps, qui est cet ordre que les Grecs appelaient symétrie et que nous appelons proportion : enfin le caractère de tout son être, qui est la variété dans l'unité, autrement dit l'harmonie.

En transportant cette triple loi de sa nature, l'ordre, la proportion et l'harmonie, dans les édifices qu'il bâtit pour les besoins de sa vie ou qui doivent représenter ses croyances, l'homme a créé l'architecture. C'est aussi par l'application de ces principes aux ouvrages d'argile qu'il a créé la céramique.

Mais, tant que les produits de la roue et du four n'ont servi qu'aux usages journaliers et n'ont été que des ustensiles nécessaires ou seulement utiles, la céramique n'a été qu'une industrie et il lui a suffi, pour plaire, de la *convenance*, qui est le juste rapport de la forme avec la destination de l'objet. Que le vase où l'on devait puiser l'eau des fontaines fût commode à soulever et à porter, qu'il pût tenir facilement sur la tête d'une jeune fille, que la capacité en fût proportionnée aux forces féminines, il n'en fallait pas davantage. Mais du jour où l'œuvre du potier a été conçue comme un symbole, du jour où le vase a été imaginé, non plus pour un usage domestique, mais pour exprimer une pensée ou un sentiment, pour devenir un présent d'amitié, un gage d'amour ou un pur objet de luxe, la céramique s'est élevée au rang des arts, et c'est alors qu'elle a dû se soumettre aux trois conditions éternelles du beau : l'ordre, la proportion et l'harmonie.

Et cette corrélation de la céramique avec la figure humaine est si vraie, qu'elle est manifestée jusqu'à l'évidence par le langage. Les termes qui désignent les divers membres du vase : les lèvres, le col, le collier, les oreilles, les épaules, les flancs, la panse, le pied, disent assez que cette grande analogie des créations de l'homme artiste avec la figure humaine a toujours été présente à l'esprit des peuples qui ont inventé les perfectionnements de la céramique et en ont créé la langue.

On peut donc, en se rattachant à cette analogie, établir quelques principes touchant la forme d'abord et ensuite le décor des vases.

II.

La première condition de la forme céramique est d'avoir un sens bien accusé ou, si l'on veut, une dimension dominante. Le corps humain est une figure dont la largeur est contenue cinq fois dans la hauteur. A l'exception des rayonnés, les animaux sont tous plus longs que larges comme les quadrupèdes, ou plus larges que longs comme certains poissons, ou bien ils sont développés en épaisseur, comme les éléphants, mais toujours leurs corps ont une direction remarquable, un sens prononcé. Le carré en plan et le cube en élévation, faute d'avoir un sens, sont des configurations ingrates qui ne se trouvent, dans les créations de la nature, qu'au sein du règne minéral, et qui ne sauraient paraître dans les ouvrages de l'homme que pour y introduire exceptionnellement cette aigreur de la dissonance qui contribue à l'harmonie.

Tout produit céramique, à moins d'être rond, doit avoir une dimension dominante, et il y a une raison esthétique pour qu'il en soit ainsi ; c'est qu'il n'est pas possible de mettre du sentiment dans une œuvre d'art sans y montrer une sorte de partialité pour telle forme, telle lumière, telle couleur.

Par un nouveau trait de ressemblance avec l'architecture, la céramique a ses trois ordres, auxquels on peut ramener les variétés sans nombre qui distinguent ses ouvrages. Un vase qui n'est pas soumis à des conditions d'utilité et qui a été conçu pour être beau, affectera infailliblement ou une simplicité fière et forte — l'accent dorique, — ou une délicatesse gracieuse — le caractère ionique, — ou un air de richesse et de magnificence — le mode corinthien.

Toutes les nuances de la volonté, toutes les variantes du goût et même de la fantaisie pourront trouver place dans les intervalles qui séparent ces trois ordres, en se rapprochant plus ou moins de l'un, en

s'éloignant plus ou moins de l'autre. Mais en dépit de ces variétés, qui peuvent être innombrables, la forme devra être *une* par l'intention, *une* par le sentiment, et elle sera d'autant meilleure qu'elle sera plus décidément conforme à l'idée d'austérité ou de pompe, de grâce ou de force, de douceur aimable ou de majesté imposante.

L'unité de la forme doit donc se définir ici par l'unité de l'impression qu'elle produit. Il tombe sous le sens qu'un vase ne peut être simple en haut et riche en bas, fouillé curieusement dans le cul-de-lampe et tristement nu dans le col.

III.

Les formes primitives et génératrices de la céramique sont de deux espèces, les unes présentant dans leur silhouette des lignes droites, les autres des lignes courbes.

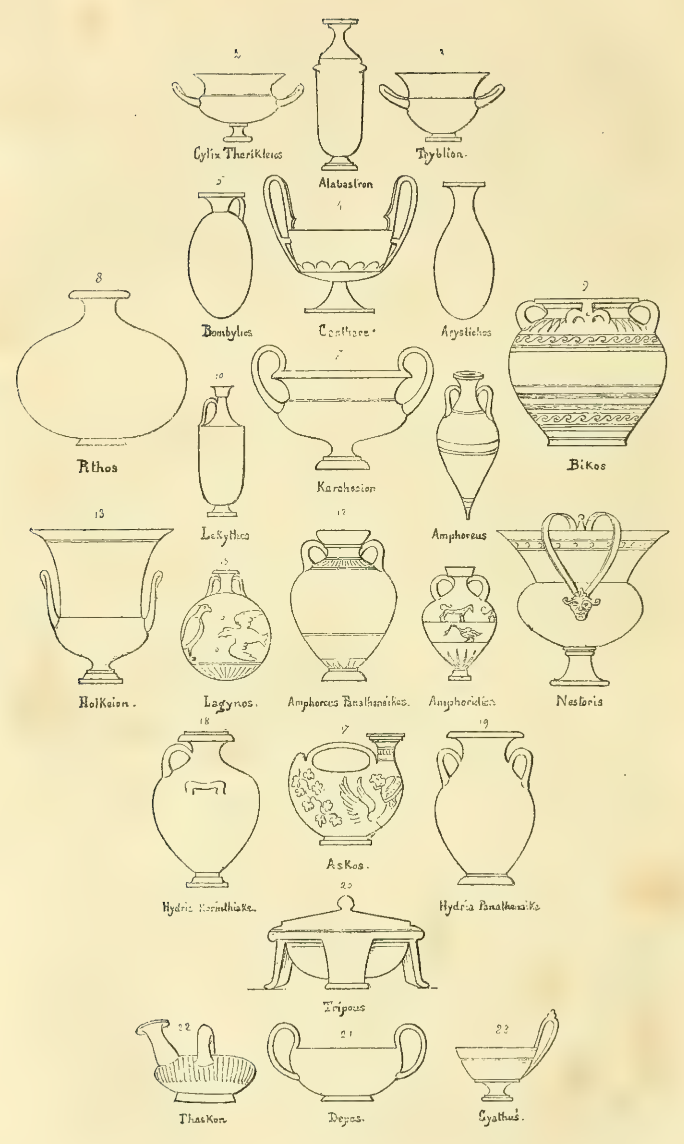
Les formes primitives relevant de la ligne droite sont le cylindre, le cône et le claveau qui n'est que le cône renversé.

Les formes primitives, engendrées par la ligne courbe sont : la sphère et l'œuf, lequel, en se renversant, donne une troisième forme, la forme ogivoïde.

Les premières, par cela seul qu'elles ont une direction en ligne droite, répondent au même sentiment que l'architecture rectiligne, elles ont un caractère grave ; les secondes au contraire, par la souplesse de leurs contours curvilignes, se rapportent au mode féminin, à la grâce.

IV.

La forme cylindrique, assez rarement employée chez les anciens à cause de sa roideur, a cependant de la dignité ; elle peut jouer un rôle dans la décoration d'un appartement par le contraste de ses parallèles verticales avec des lignes tourmentées et enroulées. Mais le cylindroïde, considéré en lui-même, n'est admissible dans l'art du potier qu'à la condition de n'avoir pas moins de deux diamètres, ni plus de deux et demi. Un artiste qui a écrit avec beaucoup de réflexion et de savoir sur la céramique, Ziegler, donne comme une des proportions convenables au cylindroïde une hauteur égale à trois fois le rayon ; mais cette proportion est courte, et, au lieu de corriger la pesanteur naturelle du cylindre, elle

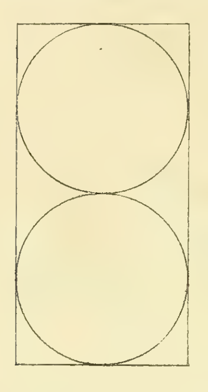


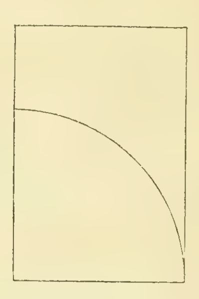
FORMES ET NOMS DES VASES ANTIQUES.

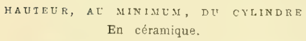


FORMES ET NOMS DES VASES ANTIQUES

l'accentue. En architecture, les proportions d'une porte à jambages perpendiculaires sont : au minimum de 24 sur 12 et mieux de 25 sur 12 ; au maximum, de 30 sur 12, c'est-à-dire de cinq fois la demi-largeur. Or,



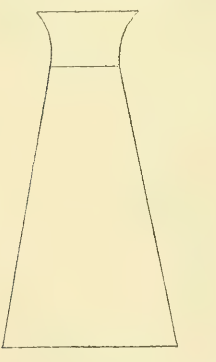


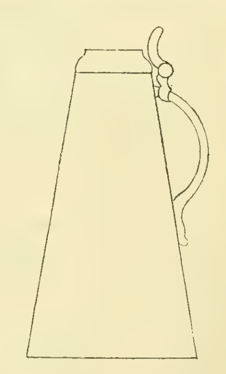


HAUTEUR, AU MINIMUM, DU CYLINDRE ÉLÉVATION DE TROIS DEMI-DIAMÈTRES.
En céramique.

la céramique, lorsqu'elle emploie les lignes de l'architecture ne saurait échapper aux lois de ce grand art.

Une autre condition du cylindroïde est de se terminer par une légère







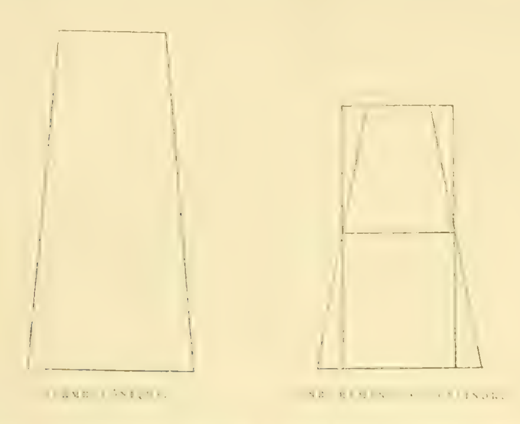
RÉTRÉCISSEMENT DE L'ORIFICE ET CAVET. PLACEMENT CALCULÉ DE L'ANSE.

moulure sortante ou rentrante, soit par un cavet qui évase l'embouchure, soit par un rétrécissement de l'orifice, car il faut craindre que le cylindroïde ne ressemble à un tuyau tronqué au hasard, et il importe

que l'artiste marque par une déviation de la ligne dominante aux deux extrémités du cylindre, ou tout au moins à l'extrémité supérieure, le point précis où il a voulu arrêter ses lignes et finir sa forme.

La proportion qui donnerait au cylindroïde une élévation égale à trois demi-diamètres peut convenir aux produits d'un usage domestique et journalier, comme une canette, une tasse à déjeuner, un pot à tabac; mais dans tout ce qui est ustensile, le beau étant subordonné au commode, l'industrie l'emporte sur l'art, et la grâce ne peut venir que par-dessus le marché.

Si les parois du cylindre s'inclinent vers le centre du cercle qui l'a



FORME CONIQUE.

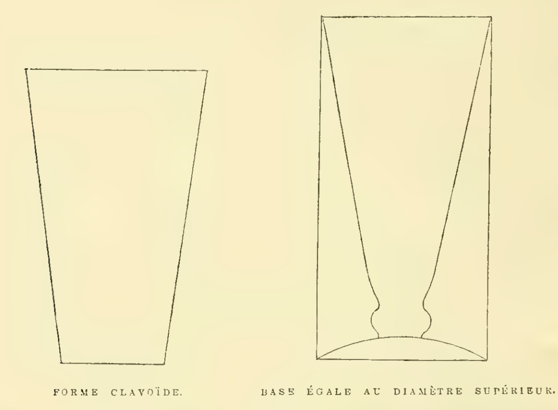
engendré, la forme devient conique et cette forme primitive est une de celles qui sont communes à l'architecture et à la céramique.

Le mot conique ou conoïde ne s'applique pas uniquement aux formes qui ont pour base un cercle; on l'emploie aussi pour désigner les figures dont la base est un polygone, lesquelles présentent en élévation une surface prismatique. Il en est des proportions du cône comme de celles que comporte le cylindre, et cela s'explique par cette observation que le cône peut être ramené à un cylindre de même hauteur, et doit être considéré comme ayant la même largeur que le cylindre, en mesurant cette largeur sur le diamètre moyen, comme fait le géomètre pour calculer la contenance du vase.

Les Égyptiens affectaient d'imprimer à leurs monuments le caractère, d'une solidité et d'une durée éternelles par l'inclinaison des parois qui faisait pyramider, non-seulement les pleins du mur mais le vide des pylones. L'expression du cône est donc plus grave encore que celle du

cylindre parce qu'il s'y attache une idée de stabilité et de résistance. Toutefois cette gravité devient de là froideur dans un conoïde, si elle n'est pas corrigée, soit par un évasement qui rachète en partie le rétrécissement du diamètre supérieur, soit par une moulure qui adoucisse l'aridité des bords, soit par une anse courbe qui vienne contraster avec la rigidité des parois en ligne droite.

Lorsqu'un vase a une destination utile, lorsqu'il a été fait pour servir réellement à porter un liquide ou à le verser, il faut que l'anse soit calculée de manière à faciliter, même en apparence, le transport ou le versement. Dans le premier cas, ainsi que l'observe Ziegler, l'anse doit



FORME CLAVOÏDE. BASE ÉGALE AU DIAMÈTRE SUPÉRIEUR.

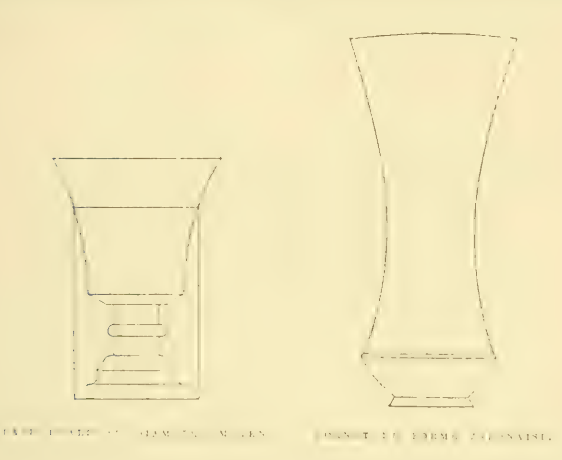
être arquée ou fixée d'un bord à l'autre, comme l'anse du panier. Si le vase est destiné à transporter et à verser, l'anse doit s'attacher assez haut et se prolonger assez bas pour que le vase plein ne laisse pas échapper le liquide et pour que la main, le portant sans trop de fatigue, descende jusqu'au point où elle peut vider complétement le vase sans obliger celui qui le porte à une contorsion.

Et lors même que le produit céramique a été inventé dans une intention purement décorative, il convient d'y appliquer les mêmes lois que la convenance avait dictées, ou du moins de les rappeler, par la raison que le spectateur aime à retrouver l'idée primitive de la destination, même dans les objets qui en ont changé, C'est ainsi que certains membres de l'architecture y sont introduits pour figurer ce qu'ils ne sont plus, et pour nous plaire par une expression simplement métaphorique. A ce point de vue, les anses sont plus nécessaires encore dans les conoïdes

que dans les cylindroïdes parce que les vases coniques n'ont point de prise et que l'imagination les voit glisser dans la main qui les porterait.

Mais, avant d'approfondir la question des anses et des moulures, il convient de poursuivre l'examen esthétique des formes élémentaires.

Le cône renversé, appelé clavoïde, ressemble en effet aux claveaux d'un arc, et surtout au maître-claveau, qui est la clef. Les vases de ce genre n'ayant aucune stabilité ne comportent pas les mêmes proportions que le cylindre et le cône : le clavoïde ne saurait avoir en hauteur plus de deux fois sa largeur, mesurée sur le diamètre moyen. Cette forme, pour peu qu'elle paraisse solide, est agréable parce qu'elle est expan-



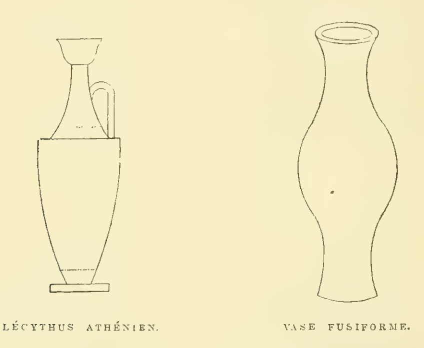
sive. Au lieu que le conoïde se rétrécit en se développant et tend à se fermer, le clavoïde s'épanouit en grandissant; il offre sa liqueur, il s'ouvre au regard et au désir; aussi est-ce la forme préférée du vase à boire.

Mais une telle forme ne pourra dépasser les proportions indiquées, si elle ne regagne une solidité réelle et apparente en reposant sur une base qui rassure l'œil. Et cette base devra être égale au diamètre supérieur, ou tout au moins au diamètre moyen. Pourquoi? parce que l'on ramènera ainsi la forme évasée du clavoïde à celle du cylindre, d'où elle dérive. Le claveau, ou si l'on veut l'entonnoir, n'est en effet qu'un cylindre rétréci graduellement par en bas, de même que le cône est un cylindre graduellement rétréci par en haut. En redonnant au claveau une base égale à son diamètre supérieur, on lui rend la stabilité des figures cylin-

driques, et la grâce y trouve son compte, parce que l'œil de l'esprit éprouve une satisfaction secrète à deviner dans ce qu'on lui montre quelque chose qu'on ne lui montre point.

Maintenant d'innombrables inventions, des formes d'une variété sans fin vont sortir de ces rudiments fournis par la géométrie rectiligne, je veux dire ici par les figures élémentaires qui s'élèvent en ligne droite.

Si l'on déprime le cylindre dans son milieu et mieux encore aux deux tiers de sa hauteur en arrondissant les extrémités, on obtient une forme qui rappelle les jolis vases de pharmacie en majolique italienne qui attendent leur couvercle. Si la dépression se fait en courbe rentrante tout le long du cylindre jusqu'au septième environ de sa hauteur, il suffira de



LÉCYTHUS ATHÉNIEN. VASE FUSIFORME.

retourner la courbe en dedans vers la base pour produire la forme de ces cornets élégants dont nous rencontrons tant d'exemples dans la céramique chinoise et japonaise.

Une légère inflexion des parois à leur extrémité, l'effacement d'un angle, une droite qui s'assouplit doucement pour changer un instant de direction, suffiront pour transformer le cylindre en corolle imitant la trompette du liseron ou la cloche des campanules. Un renflement imperceptible dans les parallèles, semblable à l'*entasis* des colonnes grecques, fera tourner le cylindre au conoïde et dessinera ces canettes hautes qui semblent serrer leurs lèvres pour ne point prodiguer la liqueur qu'elles contiennent.

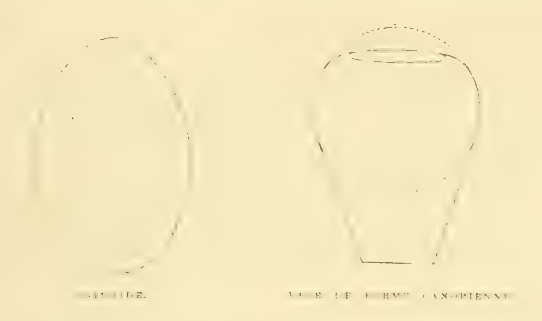
Mais il importe de remarquer qu'en dépit de la diversité des formes qui dérivent du cylindre et du cône, le caractère général de ces formes est grave et le sera d'autant plus que les lignes droites conserveront leur rigidité. On peut dire des cylindroïdes et des conoïdes, aussi bien que de

leurs formes combinées, dont le *lécythus* athénien est un exemple, qu'ils appartiennent à l'ordre dorique de la poterie.

La grâce féminine ou ionique naîtra du mélange des surfaces concaves et convexes rachetées l'une par l'autre ou corrigées par quelques parties rectilignes peu développées. Ceci nous conduit à la seconde espèce des formes élémentaires.

V.

Aux figures primitives dont l'élévation est en lignes droites, qui sont le cylindre et le cône, correspondent deux autres formes également primitives qui sont la sphère et l'œuf. Et de même que le cône renversé donne lieu à une troisième figure, le clavoïde, de même l'œuf pouvant



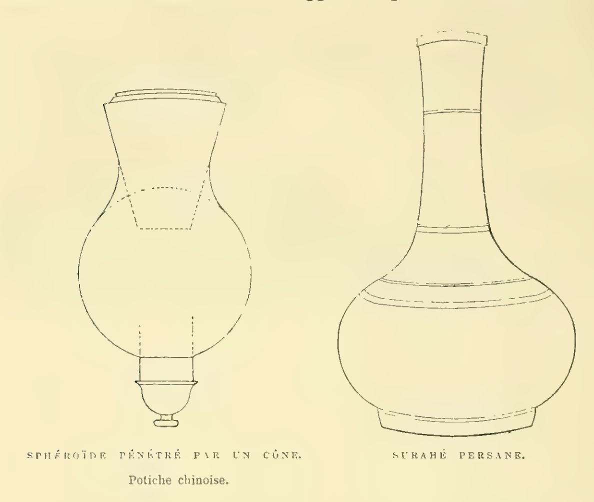
OGIROÏDE. VASE DE FORME CANOPIENNE

être considéré la pointe en haut, devient alors une troisième configuration, l'*ogiroïde*.

La forme sphérique a dû engendrer facilement les mesures de capacité. Comme le cercle est la figure qui contient la plus grande surface dans le moindre des périmètres, ainsi la sphère est la forme qui renferme le plus de matière ou le plus de vide sous la plus petite des surfaces. Aussi, dans le principe, lorsque la céramique n'avait en vue que la création de meubles utiles, les vases ont affecté la forme sphéroïdale, et il a suffi que les pôles en fussent légèrement aplatis, comme le sont les pôles de notre planète, pour que le vaisseau pût se soutenir sans pied ; mais dès que le potier a recherché l'embellissement de l'utile, il a fallu, pour modifier le sphéroïde, y introduire, y enchâsser des formes qui vinssent varier l'unité sphérique sans la détruire.

Ainsi, en supposant que la boule primitive un peu aplatie dans le haut ait pénétré dans un clavoïde, cette pénétration donnera le vase dit cano-

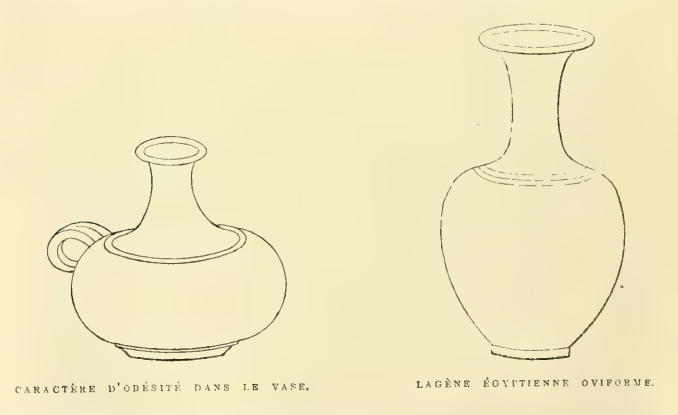
pien, dont la forme était fort usitée en Égypte où Canope était adoré comme dieu des eaux. Et si l'on suppose le sphéroïde emmanché dans un



SPHÉROÏDE PÉNÉTRÉ PAR UN CÔNE.
Potiche chinoise.

SURAHÉ PERSANE.

cône servant de base à la sphère, on aura, au moyen d'un léger adoucissement des angles, une potiche qui pourra se terminer par une embou-

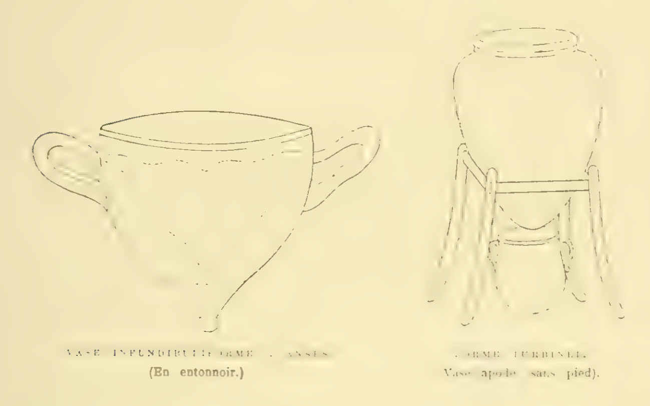


CARACTÈRE D'OBÉSITÉ DANS LE VASE.

LAGÈNE ÉGYPTIENNE OVIFORME.

chure cylindrique, conique ou clavoïde, embouchure dont une certaine inflexion fera une corolle campaniforme.

De la sphère dérivent les vases pomiformes, pyriformes et turbiniformes, c'est-à-dire ayant le galbe de la pomme, de la poire, de la turbine. De pareils vases ne sauraient avoir de la grâce qu'autant que leur convexité pesante aura été compensée par l'allongement du col — ce qui donnerait la forme de la *surahé* persane — ou par l'addition de deux anses expansives, ce qui veut dire développées dans un sens oblique à l'horizon. Mais il faut prendre garde, quand on combine des formes différentes, de ne pas sacrifier au plaisir momentané des yeux cet aspect prononcé de physionomie que peuvent donner à un vase les proportions courtes de sa silhouette, ses contours pleins et l'obésité même de sa



VASE INFUNDIBULIFORME A ANSES.
(En entonnoir.)

FORME TURBINÉE.
(Vase apode ou sans pied).

panse. Il ne faut pas, en un mot, chercher la grâce aux dépens du caractère.

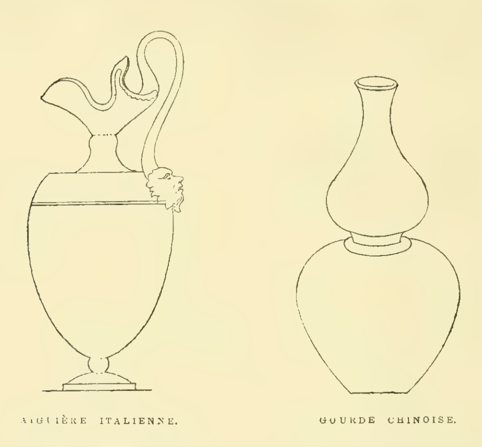
La grâce, disons-nous, elle appartient naturellement aux formes qui dérivent de l'œuf. L'œuf n'est pas seulement un emblème sacré de la génération ; il en est aussi le principe visible et tangible, l'harmonieuse image.

Il y a presque toujours de la grâce dans une composition céramique lorsque l'œuf en a été l'élément principal. On en peut citer pour exemples les jarres turbinées et apodes, les lagènes à long col et les amphores oviformes de l'antique Égypte ; les vases biformes semi-oves au corps campanulé, comme on en trouve dans la poterie grecque de la Campanie, les ellipsoïdes allongés, tronqués par le bas ou soutenus sur un pied colliforme, les coupes en entonnoir ou, suivant l'expression consacrée, infundibuliformes, séparées de leur support et accompagnées élégamment d'anses horizontales, les aiguières italiennes d'Urbino, de Castel-

Durante, de Caffagiolo, les vases de pharmacie de la dernière époque, la gourde chinoise à double renflement ovoïde, et la gourde japonaise à trois lobes et à double étranglement.

Il se peut sans doute que la grâce soit enfantée par la seule fantaisie d'un esprit bien fait, et pourtant c'est dans les lois de la science la plus austère, c'est dans les principes de l'aride géométrie que la grâce elle-même prend sa source, la grâce céramique.

Soit que l'ovale ait été engendré par une section conique, soit qu'il dérive de la sphère, cette courbe gracieuse est dans la main du géomètre,



AIGUIÈRE ITALIENNE. GOURDE CHINOISE.

qui par le seul tracé du compas et de la règle peut la décrire en son élégance et n'a besoin, pour en composer un vase, que de la combiner avec des segments de cercle. Serlio, dans le premier livre de son *Architettura*, donne des moyens ingénieux de dessiner avec la règle et le compas des profils de vases aux formes ellipsoïdes ou sphéroïdales, et de parcourir ainsi les divers degrés de la plénitude et de la sveltesse, depuis la configuration du sphéroïde comprimé et trapu, jusqu'au galbe désinvolte des modèles oviformes les plus allongés.

Le géomètre peut aussi décrire une petite portion de parabole et en faire le culot d'un vase qui sera plein de caractère, si le haut du vase correspond à la partie inférieure, soit par analogie, soit par contraste, ou bien une coupe apode qui représentera le commencement d'une ellipse infinie. Sans doute les opérations du potier ne sont pas graphiques, elles sont plastiques; mais les courbes que produit le tour en mouve-

ment autour de son axe étant des courbes sphéroïdales et les autres courbes étant obtenues par le moulage, il en résulte que le dessin doit précéder les opérations du potier, s'il veut se rendre compte de la projection future de son vase, en clair sur un fond sombre ou en vigueur sur un fond clair. En examinant les poteries grecques, si finement régulières en leurs contours, on s'aperçoit que les potiers qui les façonnèrent avaient étudié les sections coniques.

Ainsi la géométrie est la génératrice même des formes que l'on croirait nées du caprice. Tel vase peut s'inscrire dans un cercle parfait, et pour qu'il soit autre chose qu'une sphère, il suffira qu'on ait divisé son



GOURDE JAPONAISE. VASE OVIFORME (D'APRÈS SERLIO).

diamètre vertical en six parties, dont trois pour le culot et une pour les flancs; la cinquième partie mesurera la hauteur du col évidé et la sixième le couvercle. Le pied sera égal à l'une des six parties du diamètre, de sorte que le sphéroïde tout entier aura sept divisions sensibles à l'œil et présentera des contours pleins sans être trop lourd.

Pour dessiner une forme plus élancée, le compas pourra suffire encore, comme l'expliquent les figures données par Serlio dans son ouvrage. En prenant pour rayon la moitié de la hauteur que le vase doit avoir, moins son pied, on tracera un cercle et dans ce cercle on en décrira un plus petit, dont les rayons iront joindre la grande circonférence, divisée en parties égales. Si on trace des horizontales à chaque division du grand cercle, et que de tous les points où le petit cercle sera coupé par les

rayons, l'on élève et l'on abaisse des perpendiculaires sur les transversales, les points d'intersection marqueront la courbe que doit suivre le crayon pour former le culot du vase et serviront aussi à guider le dessinateur pour en tracer les épaules, le col et l'embouchure (fig. 1).

Mais la règle et le compas, dans la fatalité de leurs mesures et de leurs contours, feront naître encore d'autres élégances variées à l'infini. En voici un exemple, tiré des dessins du même architecte. Étant donné deux lignes qui se croisent à angles droits, l'une horizontale, l'autre verticale, si l'on divise la première BB en dix parties égales, la seconde en huit, en plaçant successivement à droite et à gauche une pointe du com-

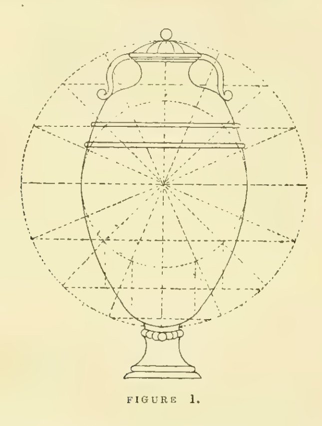


FIGURE 1.

pas à l'extrémité B de l'horizontale, et l'autre à la septième partie, on tracera deux arcs de cercle qui se rencontreront au bas de la verticale. Ensuite, si l'on tire deux parallèles à cette ligne, qui passeront par les points A, c'est-à-dire par la quatrième et la sixième division de l'horizontale, ces parallèles couperont les arcs de cercle en deux points qui se trouveront à égale distance du point E et donneront la longueur du rayon par lequel sera décrit le culot du vase. Enfin si l'on prend le point A pour centre et AC pour rayon, l'arc de cercle que tracera de chaque côté ce rayon formera les épaules du vase, il restera deux parties pour le col et l'embouchure, les anses venant s'agrafer comme d'elles-mêmes aux lèvres et aux épaules. Quant au pied, il suffira d'une partie pour en mesurer la longueur, et de deux pour la largeur (fig. 2).

Que si l'on voulait obtenir une forme moins svelte et une courbe se rapprochant de celle qui caractérise l'échine du chapiteau dorique, on

diviserait la ligne horizontale en douze parties et la ligne verticale en dix, au moyen d'une ouverture de compas égale à neuf parties de l'horizontale, on décrirait deux arcs de cercle qui se rencontreraient au pied de la perpendiculaire, et par des procédés semblables à ceux que Serlio a indiqués, on dessinerait la courbe des épaules qui occuperait, avec le col jusqu'à l'embouchure, trois divisions.

Il est donc vrai que la géométrie n'est pas étrangère à la grâce. Elle s'y prête, au contraire, et, dans sa rigueur inexorable, elle a consenti à être charmante.

En résumé, la sévérité dorique et la grâce ionienne, autrement dit



FIGURE 2

l'ordre viril et l'ordre féminin se rattachent, d'un côté aux formes dérivées du cylindre et du cône, de l'autre à celles qui ont pour principes la sphère et l'œuf.

VI.

A l'origine, dans l'architecture antique, où ont brillé les ordres, il n'y en avait, à proprement parler, que deux, le dorique et l'ionique. Le troisième, dit corinthien, naquit plus tard et ne fut porté à sa perfection que par les artistes romains, ou par les artistes grecs travaillant à Rome. Le caractère du mode corinthien étant la richesse et la magnificence, c'est surtout par les ornements sculptés, gravés ou peints, qu'il doit se distinguer dans l'art céramique.

Quant à la forme, elle sera nécessairement une combinaison de celles qui répondent à la dignité d'une part, de l'autre à la grâce. Pour le style pompeux, la prédominance des lignes droites aurait trop de sévérité, et le triomphe des lignes courbes trop de délicatesse. Il y faut un mélange des deux éléments, à doses à peu près égales. Il faut que les surfaces

concaves et convexes y soient tempérées par des lignes non rompues et par des plans fermes. Mais, encore une fois, le mode corinthien des vases sera caractérisé surtout par l'opulence des couleurs, par la discrète abondance des ornements ciselés ou incrustés, par l'addition des matières précieuses, par l'invention et le travail des anses, par le choix des moulures, telles que bandeaux, baguettes, côtes, cannelures, godrons, fils de perles, boutons, fleurons, guirlandes, fruits, branchages, feuilles d'eau, rosaces, entrelacs et rubans, sans parler des têtes de béliers ou de satyres, des chimères, sirènes, serpents, oiseaux, scarabées et autres figures accessoires que l'imagination de l'artiste peut multiplier à l'infini.

Toutefois il importe de remarquer, au sujet des moulures, qu'elles ne sauraient s'adapter à la céramique proprement dite, à moins qu'elles ne soient d'une extrême délicatesse et d'une épaisseur presque insensible.

S'il s'agit en effet de poteries en faïence, les moulures y perdraient toute finesse parce qu'elles seraient empâtées dans la lourdeur et l'opacité de la couverte. Quant à la porcelaine, comme elle n'est que l'enveloppe mince d'un vide, il n'est pas naturel d'y accuser, à la surface, des épaisseurs qui ne répondent pas à un évidement caché ou à une division intérieure, et qui d'ailleurs diminueraient la légèreté et la transparence de la matière. Aussi ne voit-on pas ou presque pas de moulures sur les vases grecs, chinois, japonais, c'est-à-dire sur les plus beaux vases que l'on connaisse. Le soin des moulures est réservé au décorateur qui les feindra au bout du pinceau.

Nous verrons cependant plus tard que des exceptions à ce principe ont été amenées dans la porcelaine, par les développements d'une fabrication compliquée et riche, et par l'ambition que l'on a eue d'imiter en pâte les vases composites de marbre, de porphyre, ou d'albâtre, et de faire sentir alors, par des moulures, les attaches des divers membres et les accents de la construction céramique.

Il convient donc, sous le bénéfice de cette remarque anticipée, de renvoyer au chapitre du décor une partie des observations touchant la magnificence, la pompe et la richesse des vases.

Mais c'est à la forme et à l'ensemble de la silhouette qu'appartiennent d'abord les anses.

VII.

Au propre comme au figuré, l'anse est un moyen de prendre les choses. Un philosophe a dit : La nature nous a enseigné l'art de souffrir les offenses en leur donnant des anses et des poignées. Le sage les

prenant par là en est moins blessé que le vulgaire. De même un vase devient incommode pour la main, si on ne peut le saisir facilement, et incommode pour l'esprit s'il ne paraît offrir aucune prise facile. L'anse est donc nécessaire toutes les fois que le vaisseau ne présente pas, comme la gourde, par exemple, une dépression par laquelle on puisse l'appréhender aisément et le manier. Dans la céramique ornementale, l'anse n'est qu'une allusion à l'utilité primitive, une satisfaction gracieuse donnée au regard.

Cela est si vrai, que l'urne antique n'a point d'anse, parce qu'étant destinée à conserver la cendre des aïeux et à rappeler leur mémoire, elle



VASE DE PHARMACIE. — (MAJOLIQUE ITALIENNE)

devait rester immobile dans la maison parmi les divinités domestiques, et que dans les circonstances où la famille avait à se déplacer, à changer de demeure, à s'expatrier, à fuir, les femmes et les enfants emportaient ces restes chers et vénérés en les tenant dans leurs bras, de même qu'Anchise emporte ses dieux pénates quand il s'enfuit sur les épaules d'Énée.

La première condition pour qu'une anse soit agréable à l'œil, c'est qu'elle ait été conçue en même temps que le vase. Il est clair, en effet, que l'intention de mettre une anse ou deux anses aura modifié les profils de la forme en dispensant le dessinateur de ménager dans le pivot ou dans le col une concavité qui permette de saisir le vase et de le porter. De plus, le rapport entre la largeur et la hauteur se ressentira de l'addition des anses, si elles ont été mises après coup. En voici un exemple frappant, tiré des poteries italiennes :

La majolique dont on voit ici le dessin — c'est un simple vase de

pharmacie—semble avoir été surchargée de ses deux anses quand le vase était fini déjà et pouvait parfaitement s'en passer, car si l'on supprime les deux serpents enroulés qui s'appuient sur les épaules et sur les lèvres du vase, il reste une forme élégante et proportionnée à souhait, tandis que la superposition des enroulements a défiguré le premier dessin, en faisant porter sur une base chétive la masse des deux anses superposées. Le dessinateur, s'il avait d'abord conçu l'ensemble de son vase avec les serpents qui lui servent d'anses, l'aurait sensiblement agrandi.

Mais les convenances de la forme sont bien différentes, selon que le vase n'a qu'une seule anse ou qu'il en a deux. L'anse unique pourra être beaucoup plus grande que l'anse double. Il n'y a rien de choquant à ce



CYATHUS ÉTRUSQUE.

que l'anse d'une théière, d'une tasse, d'un pot à crème soit, en hauteur, égale à la moitié et même aux trois cinquièmes du vaisseau. Quelquefois elle est exceptionnellement d'une proportion plus grande encore, mais seulement lorsqu'elle est placée de manière à dépasser l'embouchure, comme dans le *cyathus* étrusque, où elle semble faite pour puiser au fond d'une jarre, ou bien pour que l'échanson puisse verser des boissons chaudes sans se brûler les doigts.

Toutes les fois qu'elle est unique, l'anse a un caractère évident d'utilité; elle indique la façon dont l'objet sera manié et porté. Quand elle se trouve adaptée aux flancs de l'antique œnochoé, ou d'une théière chinoise, ou d'une canette allemande, ou d'une aiguière, elle en accuse l'usage, et souvent alors elle correspond, soit à un bec sensiblement allongé, soit à un goulot qui, en guise de symétrie, fait une pondération dans la silhouette. Il est alors naturel que la forme de l'anse soit calculée en vue de ce qui lui fera pendant.

Au contraire, dans la céramique décorative, le parallélisme des anses est voulu. Le grand principe de la répétition reparaît ici dans toute sa force, et l'analogie tirée de la figure humaine s'impose à l'artiste. L'homme est *un*, justement parce qu'il est double. C'est en lui donnant deux yeux pareils, deux oreilles semblables, deux bras égaux, deux jambes égales, que la nature a exprimé en lui l'unité, car si l'homme avait, par exemple, le bras droit plus long ou plus court que le bras gauche, nous croirions voir en lui deux êtres mal soudés. De même, un vase qui n'offrirait point une symétrique répétition de l'anse, manquerait d'unité, et conséquemment de la dignité monumentale, par cette double



raison que l'utilité domestique est un obstacle à la beauté libre, et que tout commencement d'alternance, tout ce qui ressemble à une pièce de rapport, tout ornement impair, à moins qu'il ne soit placé sur la ligne médiane, appartiennent à la céramique purement industrielle et ne sauraient convenir à des vases décoratifs, à ceux que les Italiens appellent *da pompa*. L'amphore décorée de peintures qui, remplie d'huile sacrée, devenait le prix du vainqueur dans les jeux panathénaïques, était un vase à deux anses, comme le dit d'ailleurs la racine grecque du mot amphore, ἀμφι, qui signifie des deux côtés.

En se rattachant à ce principe incontestable que Ziegler appelle la loi du *sens*, — c'est-à-dire d'une dimension dominante — on évitera les déplaisantes configurations que produisent des anses développées en largeur quand le vase est en lui-même prononcé en hauteur. Il est tel

canthare étrusque, poterie grecque dont l'élégance est gravement altérée par cette contradiction, qui fait hésiter le regard entre l'extension horizontale et l'élancement perpendiculaire : tant il est vrai que le contraste doit toujours être conçu au profit de l'unité, et que mettre un peu de variété dans une forme ne doit être qu'un moyen d'en assaisonner l'harmonie.

CHARLES BLANC.

(La suite prochainement.)



FORTUNY



L'École espagnole contemporaine est peu connue en France. Sauf de rares amateurs, la plupart des personnes que l'art intéresse ne connaissent que très-imparfaitement le groupe d'artistes qui, depuis quelques années, a pris naissance au delà des Pyrénées.

Parmi ceux qui ont acquis de la célébrité, il en est un qui commande plus particulièrement l'attention; c'est Mariano Fortuny, autour duquel ses compatriotes, peintres comme lui, se sont groupés naturellement, par suite de cet ascendant que donne toujours le talent.

Fortuny, qui vient de s'éteindre si subitement à Rome, était né à Reuss, près de Barcelone, le 11 juin 1838; il entra de bonne heure à l'Académie de peinture de cette ville, où il fut placé par son grand-père, étant resté orphelin dans sa première enfance. Ses parents étaient menuisiers de père en fils et construisaient des théâtres forains pour pourvoir à la subsistance de la famille, qui était nombreuse. Fortuny put continuer ses études, grâce à un subside de six écus par mois que lui allouait un digne prêtre, pour payer les cours de l'Académie; mais le conseil académique, témoin de son application et connaissant l'état de gêne de sa famille, le dispensa du payement, lui laissant cette modique somme pour subvenir à ses besoins.

Parmi les professeurs avec lesquels notre jeune artiste avait le plus de contact, se trouvait Claudio Lorenzalez, dans l'atelier duquel il travaillait en dehors de l'Académie, et Paolo Mila, homme instruit et intelligent qui avait obtenu de faire gratuitement un cours d'esthétique et d'histoire. Pour servir d'application à ses leçons, Paolo Mila donnait aux élèves un sujet de composition choisi dans l'histoire, et discutait devant eux la

valeur des ouvrages qui lui étaient soumis. Ce fut dans une de ces séances qu'ouvrant le carton qui avait été déposé par le jeune Fortuny, il s'écria : « De celui qui a fait ces compositions, je puis dire ce que Haydn disait de Mozart : « En voici un qui primera tous les autres. » Le conseil académique trouva cette louange déplacée en présence des élèves, et le professeur d'esthétique dut au bout de peu de temps renoncer à ses leçons.

Fortuny avait déjà, à l'âge de dix-huit ans, groupé autour de lui les autres élèves pour lesquels il était un oracle; aussi, deux ans après, était-il désigné par tous pour avoir le prix de Rome. Le concours s'ouvrit sous ses auspices et, sorti premier, il se préparait à quitter Barcelone, lorsqu'il fut rappelé à Reuss pour tirer à la conscription; il eut un mauvais numéro, et sans la générosité d'une famille patricienne de sa ville natale (celle de don Andrea de Bofavull qui déposa pour lui 300 écus), il aurait dû renoncer pour le moment à sa carrière.

Fortuny avait vu par hasard des dessins de Gavarni, qu'il s'amusait à copier au grand scandale de son professeur Lorenzalez, qui lui donna au moment de son départ une lettre d'introduction pour Overbeck, dont la réputation était alors européenne. Il quitta Barcelone en compagnie du peintre Armet, son compatriote, et arriva à Rome dans l'été de l'année 1858. S'en tenant à l'impression que lui avait faite Gavarni, le dessinateur du vrai en opposition avec l'idéal rêveur du peintre allemand, il n'alla même pas chez ce dernier. Il avait trouvé à Rome d'autres artistes venus avant lui de l'Espagne : c'étaient Valles, Alvares, Rosales, Casado, etc., qui l'avaient accueilli en ami. Il fit d'abord des copies d'après les maîtres, et le soir il allait à l'Académie de Chigi, où il étudiait alternativement le nu et le costume, au crayon, à la plume ou à l'aquarelle.

Il peignit un saint Mariano, qu'il envoya à Reuss, ainsi qu'une Ronde de nymphes dansant autour d'une statue assise dans une grotte moussue dont le motif se retrouve à la villa Borghèse. Ce dernier tableau fut offert envoyé par lui à l'Académie de Barcelone en même temps qu'une autre toile représentant saint Paul prêchant à Athènes, et un saint George tuant le dragon.

Pendant l'été, il faisait des excursions dans les environs de Rome et peignait le paysage. Les études faites à cette époque, 1858-1859, décèlent une recherche sérieuse de la vérité; mais le coloris y fait défaut, la lumière paraît y manquer; on dirait des eaux-fortes plutôt que des peintures; en un mot, le résultat est plus dans l'impression de l'effet que dans la transparence lumineuse des tonalités.

Pendant qu'il était dans la premier feu de ces travaux, il fut rappelé en

Espagne pour accompagner le corps expéditionnaire commandé par le général Prim, comte de Reuss, et envoyé par la reine Isabelle contre le Maroc. Fortuny, attaché à l'état-major de l'armée, prenait ses repas en compagnie du général en chef, qui avait pour lui une grande affection. Sa passion pour le travail lui fit courir de sérieux périls, car, malgré les dangers qui menaçaient quiconque s'éloignait du camp espagnol, l'ardeur artistique qui s'empara de lui au milieu de ce monde nouveau l'entraîna souvent au dehors; il prenait ses toiles et ses pinceaux et errait à l'aventure en quête de quelque groupe d'Arabes ou de quelque site au caractère franchement oriental. C'est en faisant une de ces études, pour laquelle il s'était assis dans un pli de terrain, qu'il fut surpris par un détachement de cavalerie, et, sans la présence d'esprit de son compagnon, qui les fit passer tous deux pour des Anglais, c'en était fait de lui.

Fortuny assista à la bataille de Tétuan, et, après la prise de Tanger et la conclusion de la paix, il rentra en Espagne et se dirigea sur Barcelone, où il fut obligé de séjourner à cause d'une foulure mal soignée qui le retint au lit, ainsi qu'on le voit par une lettre datée de Barcelone, 13 juin 1860, et adressée à son ami Valles, à Rome, dont voici la traduction.

Barcelone, 13 juin 1860.

Cher ami Valles,

Par l'intermédiaire du frère de Dioscoro, j'ai reçu votre lettre et j'ai vu que vous n'aviez pas encore reçu celle que je vous ai écrite de Tétuan, le 22 mars dernier, la veille de la bataille de Guad-Ras. Outre des indications sur les aventures de mon voyage, je prenais congé de vous pour le cas où le sort m'eut fait succomber dans la bataille qui se préparait. Aussitôt que je pourrai me lever du lit et marcher, je me mettrai en route pour l'Italie en passant par Paris, où je compte séjourner pendant une quinzaine de jours, de manière qu'à la fin du mois je pourrai vous embrasser de nouveau.

Vous ne m'en voudrez pas si je vous prie de passer chez moi pour raconter à mes propriétaires combien souvent j'ai pensé à eux et leur assurer que souvent j'ai craint, durant la guerre, de ne pouvoir jamais les revoir, à cause des dangers que j'ai courus en suivant partout le comte de Reuss; mais, grâce à Dieu, j'ai échappé aux balles ennemies comme au choléra, et sans la foulure que j'ai eue au pied et qui dure depuis le 11 mars dernier et qui, actuellement, ne me permet pas de marcher, je serais déjà à Rome; mais je ne tarderai pas à venir pour oublier les souffrances que j'ai endurées pendant les trois derniers mois de la campagne.

Sans vous marquer autre chose de particulier, faites mes amitiés à Casado, à Gisbert, Dioscoro, etc., et vous, disposez de moi comme d'un ami dévoué.

FORTUNY.

Le premier tableau que Fortuny fit après son retour à Rome fut celui d'une Odalisque étendue sur un divan et écoutant les sons d'un instru-

ment à cordes dont joue auprès d'elle un eunuque; il l'envoya à Barcelone. Il répéta ce même sujet avec quelques variantes pour une famille russe qui le lui paya vingt écus, ce dont il était très-fier. Il envoya encore à Barcelone une aquarelle d'un comte en costume du siècle dernier se promenant à la villa Borghèse. L'année suivante, en 1861, il peignit un Sacrifice à Bacchus indien, toujours pour la même destination.

A cette époque, M. Gaye le présenta au duc de Rianzarez, dont il était secrétaire; le duc, s'étant informé du montant de la pension que l'Académie de Barcelone faisait au jeune peintre, trouva ce chiffre trop faible et chargea son secrétaire de servir, sur sa cassette particulière, une subvention qui doubla les ressources primitives de Fortuny; mais le duc était exigeant et il voulait que, dans les aquarelles, les tableaux à l'huile, les portraits et même les copies qu'il lui commandait, certaines têtes fussent des portraits. On y reconnaît le plus souvent celle de la duchesse de Quinto, dame d'honneur de la reine Christine. Vers la fin de cette année, il alla avec son ami Lorenzo Valles visiter l'exposition de peinture à Florence, et la vue de divers tableaux de Morelli de Naples lui fit une vive impression, comme répondant au sentiment de couleur qu'il avait rapporté d'Afrique. De cette époque date réellement sa seconde manière.

Son atelier était situé en dehors de la porte del Popolo, sur la voie Flaminienne, dans un ancien casino commencé sur l'ordre du pape Jules II, d'après les dessins du Bramante et resté inachevé à la mort du souverain pontife; à ce casino est annexé un vaste terrain où se trouvait naguère une villa dans le style de la Renaissance, et où les maraîchers cultivent actuellement des légumes. Des blanchisseuses ou des paysannes viennent laver leur linge et leurs hardes dans les vasques de marbre de la villa déchue.

La vie de Fortuny était on ne peut plus remplie. Toute la journée il était à l'atelier, puis le soir à l'Académie, puis enfin, pour finir la journée, il se mettait à l'eau-forte, dessinant à la pointe sur ses planches d'après le modèle, qui, le plus souvent, était ce même Cugini que nous retrouvons à chaque pas de la carrière du peintre; ce travail se prolongeait parfois jusqu'à deux heures du matin. Ce fut en 1862 qu'il fit la première de ses eaux-fortes. Quelquefois, pour se reposer, il allait, en compagnie de quelques amis, après l'académie, avec Agrassot, Valles ou Simonetti, souper chez *Cucciarello*, au Trastevere, où les types se sont conservés plus purs que dans l'intérieur de Rome; et toujours l'album à la main, en attendant la soupe ou la friture, il faisait quelques croquis. C'est là qu'assistant par hasard à une dispute de femmes du peuple, il

nota l'idée première des sorcières, dont il fit une de ses eaux-fortes, sinon les plus travaillées, du moins les mieux réussies.

La reine Isabelle avait donné à Fortuny la croix de Charles III; la ville de Barcelone lui commanda un grand tableau de la bataille de Tetuan, à laquelle il avait assisté. Dès 1862, ce vaste travail l'occupa presque exclusivement. Ses cartons sont pleins de nombreux dessins faisant foi des études consciencieuses qui précédèrent l'exécution de cette grande toile; mais tous ses dessins étant prêts, il voulut, avant de commencer à peindre, aller revoir les lieux où s'était déroulée l'action, les voir avec ce nouveau sentiment de la couleur. Il partit donc pour le Maroc où il séjourna quelques mois, récoltant un ample butin de dessins, d'aquarelles et d'études à l'huile; il y fit même un tableau des Arabes « jouant la poudre », dont il fit présent à don Bonaventure Palao, son protecteur; puis il revint à Rome et se mit à l'œuvre. La disposition de son grand tableau étant arrêtée, il y travailla jusqu'en 1864.

La députation de Barcelone se plaignait de ne recevoir aucun envoi de son pensionnaire; cependant, comme on l'a vu, il ne perdait pas son temps. Il avait ébauché le tableau de la bataille de Tetuan. La toile était tendue sur un immense châssis qui prenait en longueur toute la diagonale de son atelier; il s'occupait même de changer d'atelier pour avoir du recul et pouvoir embrasser d'un seul coup d'œil tout son tableau, pour lui donner plus d'unité, le terminer en un mot. La bataille de Tetuan se déroulait sur une toile de $10^{m}.75$ de longueur sur $3^{m}.25$ de hauteur; on voit au loin la mer, puis une tour détachant sa silhouette ruinée sur un ciel légèrement nuageux; l'action est engagée; le général en chef, entouré de son état-major, dirige le combat, il distribue ses ordres. Sur la droite du tableau, au loin l'artillerie et en avant la cavalerie espagnole qui commence la poursuite des Maures en déroute; sur la gauche, le camp espagnol, dont les petites tentes blanches se détachent sur le vert de la prairie; l'infanterie porte également de ce côté le désarroi parmi les ennemis, les gourbis arabes sont jetés à bas, des femmes fuient à demi nues; des esclaves, des vieillards, chargent à la hâte des chameaux ou des buffles. Au centre du tableau, le sultan, entouré de toute son escorte, débouche, au galop, d'un pli de terrain, emportant les enseignes et, sans détourner la tête, cherche son salut dans une fuite effrénée.

Les lignes sévères du paysage, la simplicité grandiose de l'horizon, les mouvements du terrain du premier plan font une poignante opposition avec le trouble où la défaite a jeté les Maures. La couleur de ce tableau est brillante, et, quoiqu'il n'ait jamais été terminé, elle attache et fascine le regard.

La députation de Barcelone écrivait lettre sur lettre menaçant de cesser d'envoyer les quartiers de la pension. Fortuny, obsédé à la fin, entasse dans une caisse dessins, académies, aquarelles, études à l'huile, copies, enfin tout ce qu'il avait produit jusqu'alors, pour montrer à la municipalité comment il avait employé son temps, et annonce qu'il abandonnait le tableau de la bataille. La députation de Barcelone, revenue de son erreur, eut beau faire, écrire et s'excuser, le tableau en est resté au même point, et, au lieu d'être devenu pour l'artiste et la ville de Barcelone un honneur en les unissant tous deux dans l'illustration d'un épisode de gloire nationale, il est resté cloué au mur pour orner le fond de l'atelier. Fortuny poussa la délicatesse jusqu'à rembourser à Barcelone, les sommes que cette ville lui avait avancées en vue de posséder le tableau.

Cet immense travail n'avait été interrompu que pour mener à bonne fin un tableau qui lui avait été commandé par la reine Christine pour décorer un plafond de l'hôtel qu'elle possédait à Paris. Fortuny allait dès le point du jour à l'atelier; le modèle prenait position dans le potager attenant; les distances séparant les divers groupes du tableau étaient mesurées sur le terrain, et tour à tour le modèle allait y prendre place; il servait à représenter à lui seul les généraux et les soldats ainsi que les carlistes fuyant à l'horizon, afin que le peintre pût rendre l'effet réel de la distance sur sa toile. Ce tableau, rapidement enlevé, eut du succès; il représentait la reine Christine passant une revue en 1840 aux portes de Madrid jusqu'où étaient parvenus à cette époque les carlistes. Il marque un grand progrès dans l'œuvre de l'artiste : recherche dans la composition, harmonie et vérité, jointes à un effet vrai de tout l'ensemble. Toutes ces qualités frappent d'autant plus qu'à cette même époque il peignit une toile qui fut acquise par le marquis d'Arci Collara, qui la présenta à son ami Valles. Ce tableau représente un Arabe ferrant des ânes dans une écurie, composition dans laquelle l'effet est produit comme dans ses premiers tableaux par le clair-obscur; il en existe une eau-forte gravée par le peintre lui-même.

Au moment où je fis la connaissance de Fortuny, il venait d'achever le tableau destiné à la reine Christine; il était fort ennuyé par les réclamations de la députation de Barcelone, et, avant de prendre la détermination que nous venons de rapporter, il utilisait les études préparatoires faites en vue de son grand tableau pour produire des dessins et surtout des eaux-fortes. Il avait sur ses chevalets un tableau commencé, représentant un amateur d'estampes, qui passa dans ma collection et fut répété pour la maison Goupil. Il présente une finesse d'exécution



CAVALERIE CARLISTE. (D'après un croquis de Fortuny.)

jointe à une largeur voulue dans les fonds et les accessoires qui fit la plus grande impression sur moi et sur mes amis. Il peignait également le portrait de Mme Gaye, femme du secrétaire particulier du duc de Rianzarez. Le jeudi il venait régulièrement passer la soirée, en sortant de l'Académie, au milieu d'un petit cercle d'amis qui se réunissaient chez moi. C'est là qu'il fit la connaissance d'Hamon, de Français, de Chenavard, etc... ; c'est là qu'il apportait les premières épreuves de ses eaux-fortes pour nous les montrer. Hamon et moi, nous l'engagions à aller à Paris pour se faire connaître comme il le méritait. Nous le poussions à envoyer à l'Exposition de Paris le tableau de l'*Amateur d'estampes*, qu'il venait de terminer pour nous, ainsi que le beau portrait de Mme Gaye; mais nos représentations les plus pressantes ne purent vaincre cette répulsion instinctive qu'il éprouva toujours contre les expositions publiques. Ce fut comme pis aller que j'obtins de lui qu'il irait à Paris et y ferait voir mon tableau.

Il vint en effet à Paris au printemps de l'année 1866, et y fit connaissance, par son ami Zamacoïs, d'un riche amateur, M. Stewart. Mais son séjour n'y fut pas de longue durée; il partit bientôt pour l'Espagne et s'arrêta à Madrid pour y faire des copies d'après les œuvres de Velasquez, Ribera et Goya. Le directeur du Musée était alors M. Madrazo, qui fut charmé du caractère de Fortuny autant que de son talent; aussi il accueillit favorablement la demande que lui fit notre peintre de la main de sa fille cadette. Toutefois le mariage n'eut lieu qu'après un nouveau voyage à Rome, où Fortuny avait à terminer quelques tableaux.

Malgré ses succès, son caractère était resté le même et il était toujours affectueux avec ses amis; c'est alors qu'ayant eu connaissance d'une injustice que l'on avait faite à Agrassot, il lui écrivit, en date de Rome du mois de février 1867 :

Rome, février 1867.

Mon cher Joachim,

J'ai su aujourd'hui ce que dit le journal *le Gil-Blas* à propos de tes tableaux et qu'il dit être de mon école; il parle de toi très-injustement; cela me déplaît grandement, jusqu'au point d'être disposé à répondre à ce journal comme il le mérite. Est-il possible qu'en Espagne on entende la critique de cette manière? On est très-injuste, mais surtout pour nous, et, si je ne me trompe, je vois là dedans l'influence occulte d'un de ces artistes qui se disent faussement nos amis.

Qui t'aurait fait supposer que mon amitié pour toi eut dû être interprétée d'une manière aussi fausse jusqu'à reconnaître les touches de mon pinceau dans tes tableaux. Aie du courage et ne doute pas qu'avec tes œuvres propres tu feras taire ceux qui te jugent si légèrement et prouve-leur par de nouveaux progrès que ta peinture est tienne, tout entière tienne, et que de moi tu n'as reçu que les conseils d'un ami et jamais ceux qu'un maître donne à son élève. Peu m'importe que la présente soit lue par nos amis ou par tes ennemis. Pour moi, c'est un devoir de sauver la réputation d'un ami que

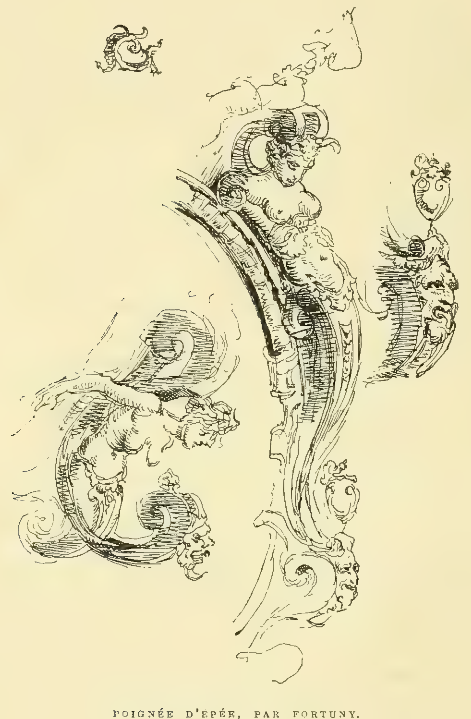
j'apprécie ; garder le silence dans semblable conjoncture serait pour moi donner raison à tes calomniateurs et me faire un mérite de ce qui n'est pas. Qu'ils sachent que tu ne me dois rien, rien autre que l'amitié franche de ton ami qui t'apprécie ce que tu vaux.

FORTUNY.

Dans l'hiver de 1866, Fortuny peignit une fantasia au Maroc, que je possède ; il avait noté ce motif dans son second voyage au Maroc, et il en existe une esquisse très-avancée : le fond du tableau s'encadre dans une série de voûtes au travers desquelles on aperçoit le ciel ; on devine des chameaux chargés, au-devant desquels un groupe de cheiks arabes tenant une génisse par les cornes débouche sur une place ; des femmes voilées sur un toit, des flâneurs, Juifs raccommodant un vase, marchands d'oranges, et jusqu'à un Européen déguenillé, assistent à cette procession que précèdent quatre Arabes, enfants du désert, dansant à demi nus et tirant des coups de fusil en signe de réjouissance ; le groupe des cheiks est remarquablement traité, il y a là une harmonie de blanc difficile à imaginer. Fortuny a fait une répétition de ce tableau pour M. Stewart, qui était venu le voir à Rome. Cet ouvrage, exécuté avant que Fortuny ait eu connaissance de l'école française contemporaine, caractérise très-bien ses tendances personnelles. Il commença encore une toile sur laquelle il représentait des charmeurs de serpents, et un autre tableau qui ne devait être terminé que bien plus tard, et qui représentait un cénacle d'académiciens de saint Luc, recevant un modèle, scène se passant dans la galerie du palais Colonna à Rome. Il exécuta encore de nombreuses eaux-fortes, qui portent la date de 1866 et 1867, et plusieurs aquarelles. Ces divers travaux l'entraînèrent jusqu'à l'été de 1867, époque où il se rendit à Paris, puis à Madrid, pour se marier. Avant de quitter Rome, il fit présent à son fidèle Cugini d'une esquisse peinte, finie entièrement en certaines parties, où l'on voit un cavalier, de dos, s'appuyant sur sa lance, causant avec un Arabe étendu à terre, fumant son chibouck ; auprès du cavalier, un autre Arabe tient un plateau et une aiguière ; le fond figure une de ces nombreuses ruelles que l'on rencontre dans les villes arabes. La couleur en est vive et harmonieuse. Cette étude passa dans la collection de mon frère, M. le Dr H. Foll, à Genève, qui la possède actuellement.

Il fit ensuite, pendant son séjour à Madrid, un tableau à l'huile intitulée *Mariposa* ; le papillon, c'est une figure de femme nue, ailée, respirant le parfum d'une fleur que porte une plante luxuriante plantée dans un vase de majolique aux formes élégantes. Ce sujet, inspiré évidemment de l'Aurore de Hamon, qui lui avait plu beaucoup, fut répété deux

fois à l'aquarelle. Fortuny, de plus en plus en vogue, ne put suffire à toutes les demandes; c'est ainsi que le premier tableau du *Mariage espagnol,* dont son propre mariage lui avait donné l'idée ne fut jamais achevé.



POIGNÉE D'ÉPÉE, PAR FORTUNY.

(Croquis de l'artiste.)

Il termina son *Charmeur de serpents* pour mon frère et il en fit une répétition sur panneau qui se trouve aujourd'hui chez M. E. André. Ces répétitions différaient entre elles. Fortuny ne pouvait s'astreindre à décalquer un tableau déjà fait; il prenait modèle pour la reproduction comme pour l'original; il changeait l'effet et tous les détails, et souvent lui-même hésitait entre les deux expressions d'une même idée première. Il avait loué un appartement sur la place du Monte d'Oro, entre le Tibre et le

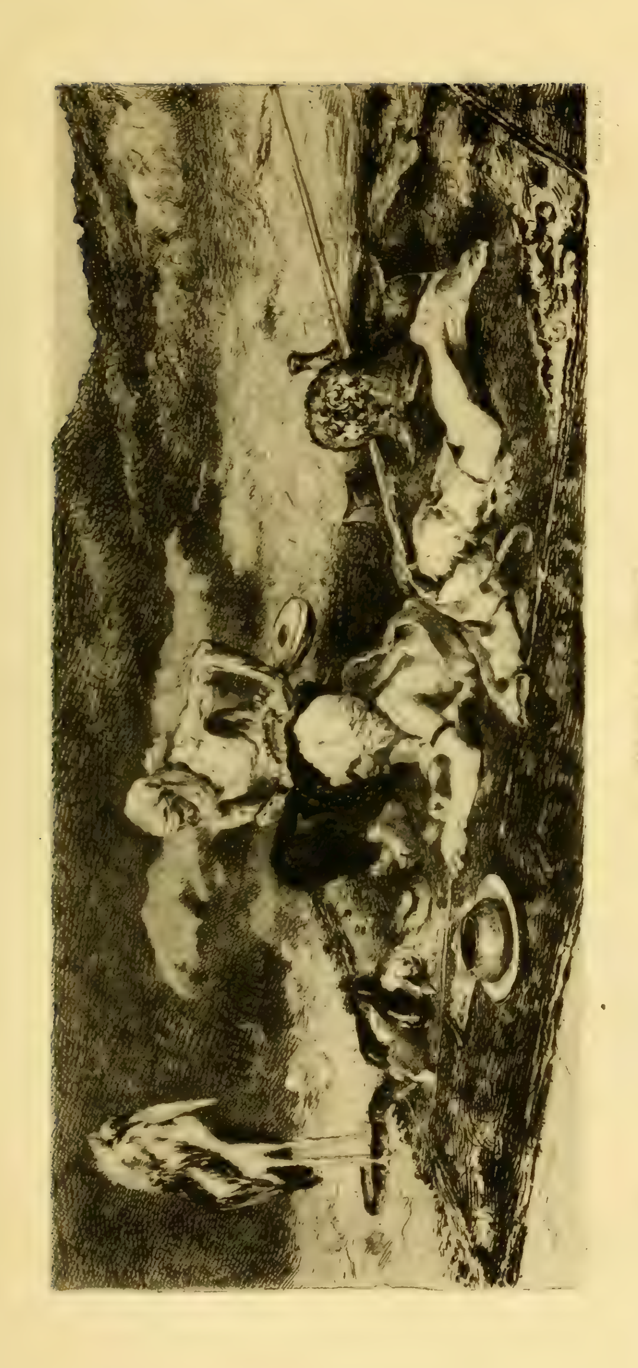


LE MARIAGE ESPAGNOL. — (Tableau de Fortuny.)

Corso. Grâce à sa rapide fortune, il put s'entourer dans son nouvel atelier de chefs-d'œuvre des temps passés, d'armes de prix, de belles étoffes, de faïences de son pays, de tapisseries des Flandres, de tapis orientaux.

Fortuny ciselait des pommeaux et des lames d'épée, avec une connaissance parfaite du style des diverses époques, et il restaurait au mur, sur des feuilles de papier qu'il y appliquait, les morceaux manquant de ses tentures du moyen âge. Des marbres, des bronzes japonais et persans, des fleurs toujours fraîches, des broderies anciennes, des ivoires et des faïences hispano-arabes, des copies de Velasquez, de Goya, de Tiepolo, ses peintres favoris, des esquisses qui lui avaient été données par ses amis complétaient l'ameublement du sanctuaire que Fortuny s'était formé peu à peu. Un jardin précédait l'atelier où il pouvait peindre d'après nature les arbres, les plantes et les lointains; son jardin était précédé lui-même d'une cour, où il avait dressé une tente persane; des lauriers et des chênes verts l'ombrageaient. De cet atelier dépendaient d'autres locaux de plain-pied avec la cour, où travaillaient son élève Simonetti ou son ami d'enfance Moragas. Vers quatre heures de l'après-midi venaient les amis intimes, pour causer avec lui d'art ou d'antiquité. J'y rencontrais souvent Henri Regnault, dont le coloris brillant plaisait à Fortuny. Regnault venait escorté de ses hauts lévriers et accompagné de son ami Clairin. Dona Isabel, belle-sœur de Fortuny, Ricardo Madrazo, qui étudiait la sculpture, la duchesse Colonna, cet amateur-artiste faisant tantôt de la sculpture avec Clésinger ou de la peinture avec Regnault, et à laquelle Fortuny enseignait l'aquarelle, la princesse Sylla, d'Épinay, Simonetti et de nombreux peintres espagnols, tels étaient les habitués de tous les jours; ceux qui apportaient les nouvelles, les nouvelles artistiques bien entendu, car on ne s'occupait pas de politique. Mme Fortuny faisait avec son mari les honneurs de l'atelier, qui était le salon du peintre, et les heures passaient douces et rapides, laissant à tous de charmants souvenirs.

Dans le courant de l'hiver de 1868 à 1869, Fortuny fit plusieurs aquarelles très-estimées; entre autres celle d'un soldat persan appuyé contre un mur, et dont il fit une reproduction, et celle d'un soldat du XVIIe siècle qui, le casque en tête, assis sur l'angle d'une caisse, le haut du corps nu et dépouillé de son vêtement et de sa chemise, cherche à y tuer un insaisissable ennemi; sur le mur on voit une tapisserie des Flandres esquissée à grands traits. Enfin il termina son tableau du *Mariage espagnol*, ce qui lui valut un accès de fièvre assez forte, comme nous le voyons par une lettre datée de Rome 1869 et de la fin du mois de juin; elle est adressée à son élève Simonetti, qui était parti pour Paris.







UN BIBLIOPHILE. — (Tableau de Fortuny.)

Ce tableau de la *Noce espagnole*, acheté d'abord par la maison Goupil, puis plus tard par M[me] de Cassin, l'heureux propriétaire de la *Salomé* de Regnault, eut un grand succès; on n'avait jamais vu une fraîcheur de ton semblable, unie à une telle finesse d'exécution. La composition était complète, le tableau intéressant comme sujet, les types fins et distingués; on y retrouve les portraits de sa femme, de sa belle-sœur, de la duchesse Colonna et de son ami Regnault. Le succès de son tableau, tout autant que son caractère modeste et aimable, lui valurent l'amitié de Meissonier, de Gérome et de beaucoup d'autres artistes, et parmi les amateurs celle du baron Davillier, qui s'éprit avec feu de cette nature si sympathique. Fortuny, choyé par cette société d'élite, se laissa entraîner à prolonger son séjour à Paris, comme nous le voyons par une lettre du 4 décembre de la même année, dans laquelle il se plaint du silence de Simonetti et lui donne des conseils et des avis salutaires, et qui nous montre que les plaisirs du monde ne lui faisaient pas oublier ses amis de Rome, sa seconde patrie.

Paris, 4 décembre 1869.

Très-cher Simonetti,

Si ce n'était par d'Epinay, depuis longtemps je ne saurais rien de ta vie et je ne puis comprendre ton silence. Comme il ne me plaît pas de manquer une occasion de t'être utile, aujourd'hui plus que jamais je dois t'écrire et te faire savoir que j'ai vu l'aquarelle de Rettinger . . . .

La première chose est de faire le mieux qu'il est possible, autrement il ne manquera pas de gens pour exagérer les défauts et te faire perdre ton prestige. Je n'entends pas faire ces observations seulement comme ton maître, reçois-les comme ami et sur les instances de Rettinger. Ce dernier est dans les meilleures dispositions à ton égard et il mérite que tu le contentes.

Je continue à acheter des objets antiques, toi, achètes-tu beaucoup?

Salue Corvisieri pour moi. Qu'y a-t-il de nouveau?

Saluts aux amis.

M. Fortuny,

Avenue des Champs-Élysées, 69, maison Valin, Paris.

Je te prie d'aller voir le pauvre Francès. J'ai reçu la nouvelle qu'il est malade et je souffre beaucoup de ne pas me trouver à Rome pour l'aider en quelque chose.

Fortuny était peu expansif; il ne désirait pas voir le monde, se renfermait dans un petit cercle d'amis, et rien ne lui semblait aussi dénué de bon sens que de passer sa soirée à causer sans rien faire; l'habitude du travail était tellement innée chez lui qu'il ne se plaisait que dans

les cercles intimes où il lui était permis de dessiner à sa guise pendant que les autres personnes discouraient; il levait de temps à autre le nez de son travail, faisant voir par une observation ou par un mot qu'il n'avait rien perdu de la discussion.

C'est dans ces dispositions qu'en date du 19 février 1870, il écrivit à son ami d'Épinay :

. . . .

. . . .

Je ne vais nulle part; l'autre jour Alexandre Dumas fils est venu m'inviter de la part de la princesse Mathilde, et je ne veux pas même y aller; je suis un vrai *ours*, et je m'en trouve très-bien. . . . .

. . . .

En terminant, il s'informe des travaux de Rossi, de Simonetti et de Vanutelli ses amis.

Pendant cet hiver passé à Paris et le printemps qui le suivit, Fortuny travailla beaucoup quoiqu'il n'eût pas d'atelier; à Rome son atelier lui servait de salon, à Paris son salon lui faisait office d'atelier; il fit quelques petits tableaux et des aquarelles, entre autres celle d'un bibliophile en costume du XVIIIe siècle, dans la bibliothèque Richelieu; il est assis sur le devant de la composition et tient en main un in-folio précieux; au fond on voit des savants qui consultent d'autres ouvrages (appartient à M. Marietta). Il fit également une aquarelle représentant un Marchand de tapis persans, accroupi dans sa boutique garnie de faïences et de volets en bois finement ouvrés; deux Arabes debout devant la boutique marchandent des tapis, tandis que des chiens se battent autour d'un os. Elle fut vendue à Londres (appartient à M. Marietta). Il retoucha également pour M. Stuart des tableaux que cet amateur avait acquis de seconde main, tableaux ou esquisses donnés ou échangés par Fortuny contre des objets de peu de valeur chez les antiquaires de Rome, entre autres chez Capo-Bianchi.

WALTHER FOL.

(La fin au prochain numéro.)



LA SALLE DE LA RENAISSANCE

A L'EXPOSITION HISTORIQUE DU COSTUME



Les collections exposées dans l'angle nord-ouest du Palais de l'Industrie attiraient plus spécialement l'attention des visiteurs à la quatrième exposition de l'Union centrale. — Il ne pouvait en être autrement. — Que notre sentiment personnel nous porte, de préférence, vers la naïveté des anciennes écoles, que nous goûtions mieux les somptuosités du règne de Louis XIV ou le charme intime des maîtres hollandais, nous reconnaîtrons qu'il existe, dans l'histoire de l'art comme dans les transformations de la mode, une période sans rivale, forçant notre admiration, lors même qu'elle n'éveille pas toutes nos sympathies. — Cette floraison du beau comprend à peu près deux siècles : le xve et le xvie. Aucune nation alors civilisée de notre vieille Europe n'a échappé à son influence. De là, pour la curiosité, un apport considérable, une source presque intarissable de découvertes et de jouissances. De là aussi, il faut en convenir, pour les intelligents organisateurs du musée temporaire des Champs-Élysées, plus d'un problème difficile; et c'est avec raison que, sans chercher à faire hors de propos montre d'érudition, ils se sont contentés de grouper, sous une appellation générale, des produits fort divers d'origine et de date, mais évidemment inspirés par le même esprit, — l'esprit de la Renaissance.

Le vêtement ecclésiastique formait la partie substantielle de l'Exposition : chasubles, chapes, dalmatiques, s'y trouvaient en grande quantité, également admirables de matière et de travail. Énumérer toutes

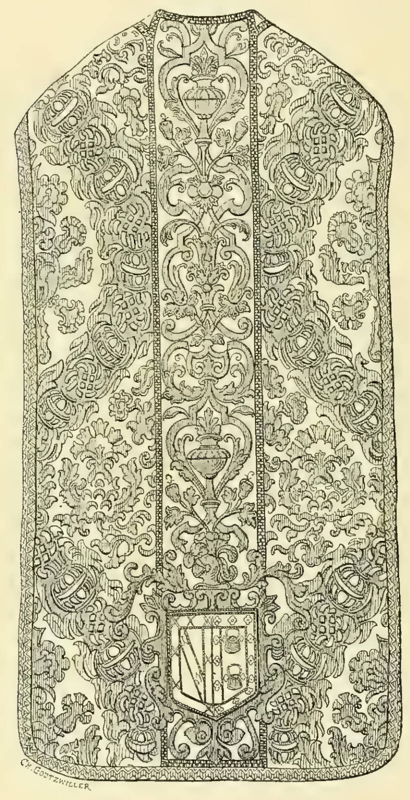
ces richesses serait fastidieux : nous préférons mettre sous les yeux de nos lecteurs deux exemples-types choisis dans les collections de MM. Gauchez et Davillier. — D'abord, une dalmatique de diacre, à double bande brodée, soie et or, se détachant sur un de ces beaux draps d'or frisé,



DALMATIQUE DU XVe SIÈCLE.

du XVe siècle, que fournissaient principalement les fabriques de Florence et de Lucques. — Puis, une chasuble d'époque plus récente, entre 1540 et 1560. Son montant vertical, armorié et tout couvert d'arabesques aux vives couleurs, remplace, sur le fond de velours blanc, la croix symbolique du moyen âge dont les bras, placés de biais, venaient entourer le col de l'officiant. Une autre chasuble appartenant à M. Spitzer, en damas de soie cramoisi brodé d'or, et décorée d'orfrois magnifiques relevés de perles fines, montrait cette disposition ancienne de la croix. Du reste, il serait difficile d'assigner une époque précise à ces variations du costume

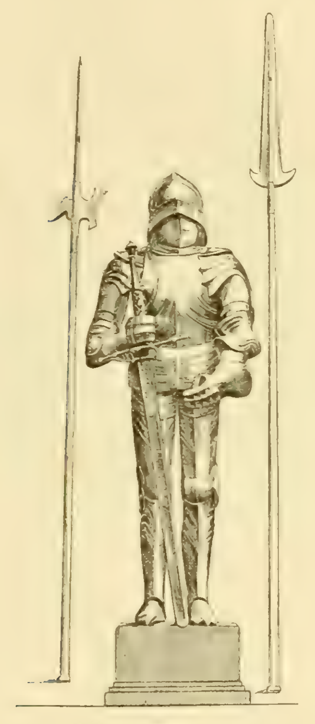
sacerdotal. La chasuble, telle qu'elle est figurée ici et telle que la portent encore nos prêtres, se rencontre déjà, avec de très-légères différences, sur quelques monuments du xve siècle. Au contraire, l'antique forme, non



CHASUBLE DU XVIe SIÈCLE.

plus échancrée à l'épaule, mais recouvrant l'avant-bras de plis abondants, semble avoir prévalu, dans plusieurs contrées, pendant la première moitié du xvie siècle. Les nouveautés de la mode — il faut bien se servir encore de ce mot profane, même en ces graves applications, — les nouveautés

prirent faveur dans les grands centres, longtemps avant que les paroisses moins rentées pussent imiter l'exemple parti de haut. Les étoffes employées pour les cérémonies du culte ont toujours été de texture fort robuste, et, comme le prix de ces velours et de ces brocarts s'élevait en proportion de



ARMURE DU XVe SIÈCLE.

leur solidité, on peut avancer que la réforme coûteuse du vestiaire d'un évêché ou d'une abbaye ne s'opérait que successivement, souvent même en utilisant des éléments anciens. Aussi voit-on des orfrois de la Renaissance sur un drap d'or vermeil du xve siècle, ou des broderies gothiques posées sur un damas du xviie.

Le costume militaire était loin d'être représenté à l'exposition avec

la même profusion que l'habillement du clergé. A part une demi-douzaine d'armures complètes, presque toutes allemandes, et quelques pièces isolées prêtées par un amateur étranger, M. Spitzer, cette partie des collections offrait certaines lacunes que ne parvenaient pas à combler la série des gravures et des dessins, et les précieux manuscrits de M. A. Firmin-Didot. Nous devons citer cependant, à titre de singularité, telle armure de chevalier avec articulation des épaulières, — ce qui nous remet à la fin du xve siècle, — dont les sollerets indépendants forment étriers sans se relier aux grèves. Revenons à la France, et signalons, dans la vitrine de M. A. Firmin-Didot, une miniature du roi Louis XII partant en guerre, sans doute pour châtier la rébellion de Gênes. — Le prince, monté sur un cheval houssé de blanc, porte par-dessus son armure un sayon également blanc; l'habit du cavalier et le caparaçon semés, l'un et l'autre, de ruches et d'abeilles d'or, et entourés d'une bordure de pourpre avec ces mots : *rex non utitur aculeo*. La pauvre ville apprit à ses dépens combien la devise royale était trompeuse. Nous préférons celle d'un autre harnois de bataille, endossé par le même monarque, pour une de ses expéditions de Lombardie chantées par Jean Marot : *Nescis quid vesper trahat*, tu ne sais ce que le soir amène. Vingt ans plus tard, cette sentence aurait pu s'appliquer à l'illustre vaincu de Pavie.

Comme transition entre l'armure et le vêtement civil, il nous faudrait parler des poignards, des longues rapières, des épées de combat à gardes repercées, aux pommeaux et quillons artistement damasquinés, de MM. Leroux et Maillet du Boullay. Ce dernier amateur avait, en outre, exposé le beau morion gravé et doré reproduit dans notre gravure. La hauteur de la crête, le style des entrelacs, nous le feraient croire français et nullement de ces ateliers milanais dont les produits coûtaient fort cher à nos capitaines de gens de pied, avant qu'à l'instigation de Strozzi nos armuriers se fussent rompus aux difficultés d'exécution de cette arme défensive.

Une autre miniature va nous montrer encore un personnage de race royale, mais, cette fois, en costume de cour. Suivant le possesseur, M. Gustave de Rothschild, ce serait le portrait de François II. Nous avons peine à reconnaître dans ce vigoureux gentilhomme, bien assis sur sa monture à housse de velours rouge fleurdelisée, le débile époux de Marie Stuart, ce monarque-enfant, mort à dix-sept ans, dont le burin de Thomas de Leu et de nombreux *crayons* nous ont transmis les traits bouffis et maladifs. Nous y verrions plutôt l'effigie du plus jeune fils de François Ier, du duc d'Orléans, mort en 1545, le même qui, dans une courte campagne, avait momentanément arraché à l'Empire le duché de

Luxembourg. Certains détails de l'habillement motivent notre incertitude : la fraise non godronnée, l'absence de collet au pourpoint, enfin l'exiguïté des trousses déjà beaucoup plus renflées à la mort de Henri II. La valeur de l'objection importe peu, et nous n'avons pas à vider à fond une dispute iconographique, mais à faire ressortir combien ce beau costume du milieu du XVIe siècle est un modèle d'élégante gravité.



On ne pouvait guère espérer, en dehors des estampes et des tableaux, juger l'effet d'un habit de la Renaissance. Grâce à M. Basilewski, nous avons cependant contemplé un véritable pourpoint de 1570. Sur un fond de velours vert, des bandes obliques de petites volutes appliquées, orange et vert alternant, se rejoignent à la taille suivant le goût d'alors, le tout borduré d'or. Au milieu de la poitrine et sur le dos se montre un croix blanche. Dieu sait combien d'hypothèses cette croix a motivées! Les uns y voyant l'insigne de la Ligue, sans réfléchir que c'était la croix de Lorraine à double branche transversale; — d'autres, plus sombres encore, penchant pour la marque distinctive des massacreurs de la Saint-Barthélemy. Or il n'est guère probable qu'on ait eu la velléité et le loisir, dans une émotion de

quelques jours, de faire placer à demeure, bien cousu et profilé, un signe de ce genre; tout au plus quelque lambeau d'étoffe blanche ou de parchemin. — Quant à nous, le goût général nous paraît exotique, plutôt italien que français. Ne serait-ce pas la dépouille d'un serviteur de la maison de Savoie, qui porte de gueules à la croix d'argent? D'où qu'il vienne, ce vêtement n'en constitue pas moins un objet d'une



PORTRAIT DE FRANÇOIS II, D'APRÈS UNE MINIATURE

(Collection de M. Gustave de Rothschild.)

insigne rareté. — La belle cape noire sans manches, appartenant à M. Richard Cavaro, représentait dignement la mode répandue dans les possessions espagnoles et portugaises. D'une belle soie mate, à dessins de velours, rappelant certains motifs de l'extrême Orient, elle offrait cette particularité d'avoir été tissée exprès, suivant la forme du vêtement. Enfin nous notons que la collection d'étoffes de M. Dupont-Auberville, exposée dans une salle voisine de celle de la Renaissance, contenait un superbe fragment de pourpoint en velours cramoisi. Ce morceau était déchiqueté

de ces taillades qui permettaient de tirer vanité d'un beau linge de Hollande. Les croissants et les fleurs de lis frappés sur le velours, la disposition des crevés, reportent cette pièce au règne de Henri II. Quant à celle exposée par M. le baron Davillier, nous serions fort en peine de préciser sa destination. Le damas de soie jaune et cramoisi brodé d'or et d'argent en est magnifique. Est-ce un manteau de cour? Par sa forme, il nous



MANTEAU DE COUR.

(Collection de M. le baron Davillier.)

rappelle le camail des doges de Venise et de Gênes, et il était vraiment digne de couvrir les épaules d'un Foscari ou d'un Fregoso.

Le costume féminin n'avait pas rencontré les mêmes bonnes fortunes. Hormis quelques accessoires de toilette puisés dans la collection de M. Jubinal, éventails de plumes ou de vélin découpé, buscs, affiquets, cols en dentelle soutenue d'un fil d'archal doré et fleurdelisé, c'était aux tableaux seulement qu'il fallait demander des renseignements authentiques. Voici, par exemple, envoyé par M. Lévy, un charmant spécimen de la mode de 1557. *Ie suys Marie Renart bonne dame native de Roven*, dit la peinture. Sur une robe de nuance indécise tirant vers le fauve, la dame porte une sorte de houppelande de velours noir bordée de fourrure claire; les manches du vêtement de dessous

collantes et d'un jaune citron. Ses cheveux blonds sont recouverts d'un toquet de velours, noir aussi, galamment ajusté de perles bleu et or ; une fraise étroite et haut montée encadre bien son visage fin et délicat. Des gants gris-violet, une chaîne, deux pensées au haut du corsage, un petit bouquet de deux autres pensées et d'un narcisse complètent cet ensemble qui donne une excellente idée de la coquetterie normande au



PORTRAIT DE FEMME DU XVIe SIÈCLE.

XVIe siècle. Mais, pour savoir à quel degré de richesse parvint l'habillement des dames de la cour, il était loisible d'admirer une peinture appartenant à M. de Nolivos. En colliers, en ceinture, en bracelets d'orfèvrerie, en guimpe emperlée et cannetillée d'or, cette jeune femme résume sur ses vêtements tout l'art du lapidaire et de l'émailleur, ainsi que la négation la plus obstinée de tous les édits somptuaires faits ou à faire. — Un seul détail reste simple et participe du costume généralement porté : l'*escofion* chargé de gemmes et d'or ciselé se termine par cette bande de velours noir contre laquelle s'élevait Montaigne. « Pour

« les plus fantastiques (vêtements) à mon gré qui se puissent imaginer, « je lui doneray entre aultres nos bonnets quarrez, cette longue queue « de veloux plissé qui pend aux testes de nos femmes... » Liv. I des *Essais*, chap. XXII. — Que dirait le moraliste, en l'an 1875, de nos coiffures féminines où, sur des formes renouvelées des mandarins et des chapeaux de pitres, rubans, plumes, fleurs en mousseline et fruits de verre soufflé réalisent le plus baroque assemblage, sans avoir l'excuse d'un grand goût ni d'une réelle opulence?

E. LECHEVALLIER-CHEVIGNARD.



HISTOIRE DE LA CARICATURE

SOUS LA RÉPUBLIQUE, L'EMPIRE ET LA RESTAURATION

PAR CHAMPFLEURY[1]



BOYER DE NÎMES.

C'EST dans la *Gazette des Beaux-Arts,* en 1864, que parurent les premiers travaux de M. Champfleury sur la *Caricature antique,* et tout d'abord l'attention des curieux fut éveillée par la singulière lorgnette archéologique à l'aide de laquelle l'auteur envisageait l'Égypte, la Grèce, l'Italie anciennes; mais les nombreux monuments reproduits dans ces études démontraient suffisamment que l'imagination avait fait place à l'érudition, et que le conteur se transformant devenait l'esclave des rares textes sur la matière. Presqu'à la même époque d'ailleurs, le célèbre archéologue Wright publiait en Angleterre son Histoire de la Caricature et du Grotesque dans l'art (*A history of Caricature et Grotesque in Literature and Art*). Avec Panofka, auteur de *Parodien und Karikaturen auf Werken der Klassiken Kunst* (Berlin, 1850), l'écrivain anglais avait pensé que le filon satirique avait droit d'entrée dans l'archéologie.

Depuis, M. Champfleury a publié deux autres volumes de la même série : l'*Histoire de la Caricature moderne,* l'*Histoire de la Caricature au moyen âge;* et le dernier, relatif à la Renaissance et à la Réforme, est annoncé pour paraître en 1876. L'auteur aura donc mis treize ans à parcourir le cycle de la Caricature française, assise sur le socle de la parodie dans l'antiquité. C'est dire que les quatre volumes qui forment déjà la majeure partie de l'ouvrage n'ont pas été entrepris à la légère, qu'il s'agit non

1. Un vol. in-18, Dentu; 90 gravures et 1 planche en couleur.

d'une besogne hâtive et de commande, mais d'une œuvre consciencieuse, dont le résultat laborieusement cherché a déjà conduit à des trouvailles intéressantes.

Le nouveau volume qui vient de paraître de la série, l'*Histoire de la Caricature sous la République, l'Empire et la Restauration,* était en apparence le plus facile; il semble



D'APRÈS UNE IMAGE EN BOIS, DE LA FABRIQUE DE LETOURMI A ORLÉANS.

que l'auteur se le soit rendu difficile en sacrifiant un groupe d'images caractéristiques publiées sous la Terreur.

De même qu'à Venise, on voilait le portrait d'un doge qui avait forfait à sa mission, M. Champfleury a supprimé volontairement toute reproduction de l'œuvre du terroriste Villeneuve, un des rares graveurs qui aient osé signer les drames à la manière noire dans lesquels la guillotine remplace la potence symbolico-satirique des premiers jours de la Révolution. L'auteur a craint de rappeler les sinistres images de la guerre civile qui, pendant la Commune, inondaient les places publiques. L'année 1871 a fait tort à 1793, et c'est la justification que M. Champfleury invoque.

Il est plus à l'aise avec les ingénieuses combinaisons que le Tiers-État fournissait aux imagiers de 1789 à 1790. L'accord de la Noblesse, du Clergé et du Tiers donna naissance à tant de variations et inspira à tous une telle confiance, une telle allégresse, que les burins populaires s'en ressentirent. Chacun croyait à l'assemblage des trois têtes sous un même bonnet, et si une pointe se fait sentir contre le prêtre et le noble qui



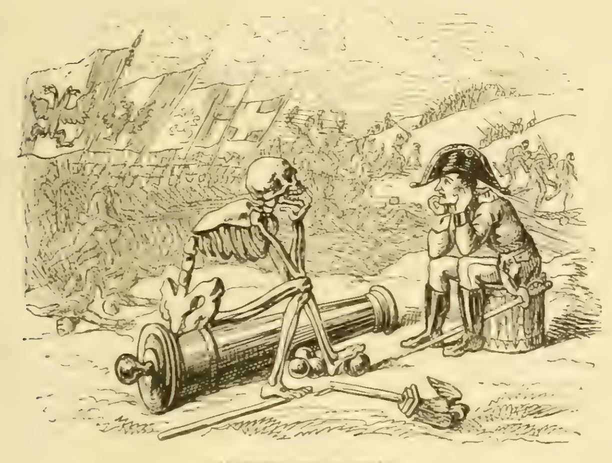
FAC-SIMILE D'UNE EAU-FORTE DE DUSAULCHOY,

Tirée des *Révolutions de France et de Brabant.*

dansent la sarabande avec le bourgeois ou qui trempent leurs mouillettes dans le même œuf que le laboureur, c'est une raillerie pleine de bonhomie. Plus tard, le Tiers se débarrassa, il est vrai, de ses deux compagnons; mais sa chanson de victoire est narquoise et n'évoque pas encore de châtiments.

Ce fut le triste sort réservé à la royauté qui, au lieu de l'apitoyer, envenima la Caricature. A partir de la fuite à Varennes, les caricaturistes semblent avoir fait le voyage de Versailles avec les femmes du peuple; eux aussi deviennent menaçants, cruels : l'idylle politique du Tiers se change en sanglant mélodrame.

M. Champfleury, qui procède plutôt en archéologue qu'en historien, n'obéit pas aux sévères lois de la composition. Qu'une figure de second plan, peu connue, vienne se jeter au milieu de son travail, il lui donne un développement tout particulier. C'est ainsi qu'un long chapitre est consacré à Boyer, de Nîmes, dont la portée n'a rien de commun avec celle de Mirabeau ou de Danton. Ce Boyer, auteur du journal des *Caricatures de la Révolte des Français*, un des livres les plus rares de l'époque révolutionnaire, était un catholique exalté de l'école de ceux du XVIe siècle, et il faisait une guerre sans pitié aux réformés ses compatriotes. Pour lui, Protestantisme signifie Révolution. Les agents qui préparent l'avènement de la République sont, à l'entendre,



NAPOLÉON ET LA MORT.

D'après Rowlandson

tous des protestants, et le principal criminel, aux yeux de Boyer, de Nîmes, est l'honnête Rabaut Saint-Étienne qu'il peint comme plus dangereux que Robespierre. Ce chapitre est rempli de faits nouveaux et jette du jour sur un des coins encore obscurs de la Révolution. En y joignant la notice sur Palloy, l'excentrique entrepreneur des démolitions de la Bastille, le morceau sur Camille Desmoulins, instigateur de caricatures, les renseignements sur le journaliste-graveur Dusaulchoy, que M. Renouvier n'avait pas mentionné, certains points de vue nouveaux résultent de cette histoire satirique d'une époque tourmentée, sur le terrain de laquelle on pouvait croire qu'il n'y avait plus d'épis à glaner.

Le Consulat, l'Empire, la Restauration, avaient besoin de développement. M. Champfleury, en voulant condenser sa publication, n'a pu noter que quelques points de cette période historique. Pourtant les images comme celles de Rowlandson et de Gillray

sur la fin de l'Empire, sont curieuses; mais il eût été désirable que l'auteur donnât plus de corps à cette succession de gouvernements où les hommes, aux prises avec de grandes secousses, étaient emportés par la trombe des événements.

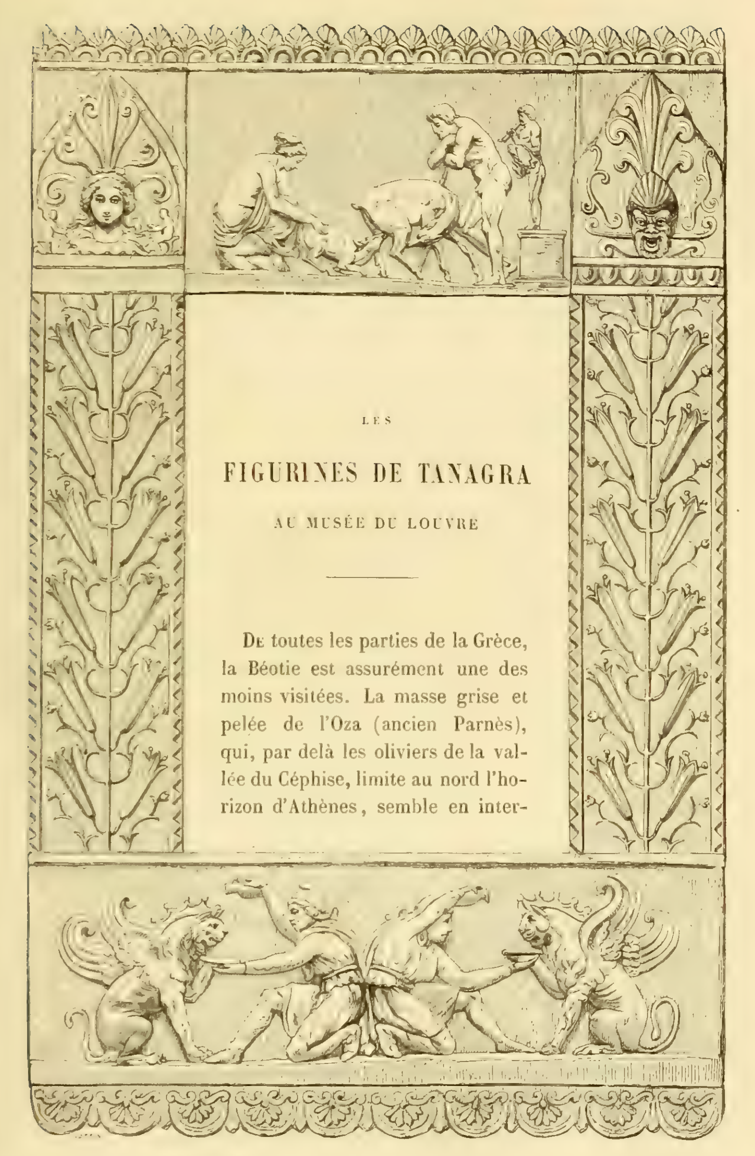
Ces remarques faites, on ne peut que s'associer à la gravité de l'art satirique tel que le comprend l'auteur. Le caricaturiste, M. Champfleury le souhaite, n'est pas « dénigreur systématique, à l'affût des bruits mensongers de la journée, cherchant une grimace quelconque pour en tirer parti ». Le rôle qu'il lui assigne est plus élevé. « Il faut, ajoute l'auteur, qu'une âme délicate soit froissée par les injustices des hommes pour que la satire naisse en elle; alors cette âme meurtrie se relève et s'arme contre la laideur. Et c'est ainsi que l'entendait le moraliste Joubert, qui souhaitait que la caricature fût traitée par un homme qui eût en lui le type du beau. »

M. P.



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [131]



LES

FIGURINES DE TANAGRA

AU MUSÉE DU LOUVRE

De toutes les parties de la Grèce, la Béotie est assurément une des moins visitées. La masse grise et pelée de l'Oza (ancien Parnès), qui, par delà les oliviers de la vallée du Céphise, limite au nord l'horizon d'Athènes, semble en inter-

dire l'accès; de l'autre côté de ce gros bloc de pierre à l'aspect rébarbatif, le touriste n'entrevoit que froid et boue en hiver, que poussière et fièvre en été; dans les « khanis » de la route, des légions de punaises affamées, et chez les gros bonnets des villages, une hospitalité moins qu'écossaise. Encore si la magnificence du paysage devait compenser pour lui l'ennui des longues étapes! Si des ruines imposantes devaient tenir en haleine sa curiosité d'archéologue! Mais rien de tout cela ne l'attend en Béotie, et, pour comble, le nom même du pays suffit (demandons-en pardon à Pindare, à Hésiode, à Épaminondas, au bon Plutarque) à éveiller dans l'esprit je ne sais quelle idée de pesanteur, de gaucherie, de bêtise.

C'est pourtant dans cette région de réputation malsonnante que j'ai la témérité de prétendre conduire aujourd'hui les lecteurs de la *Gazette*... pour les ramener, il est vrai, bientôt en pays plus accessible et plus agréable à parcourir, je veux dire au Louvre.

I.

Si du sommet du Parnès on tourne ses regards vers le nord, on aperçoit à ses pieds une longue et assez large dépression qui, de bien loin à l'ouest, se dirige droit à l'est, vers le canal d'Eubée : c'est la vallée du Vourieni (l'Asopos), ruisseau plus illustre qu'il n'est gros, mais qui cependant a de l'eau presque toute l'année, chose rare parmi les ποταμοί de la Grèce! Au delà de cette vallée, riante d'aspect et cultivée, le sol se redresse en un pâté de hautes collines, couvertes de pins clair-semés et de lentisques rabougris, et qui s'élèvent assez rapidement vers le nord, pour s'appuyer au mont Ptoos, sentinelle avancée des sommets de la Locride, presque noyé dans les vapeurs de l'horizon. A l'est, ces collines baignent leurs pieds dans les flots du canal d'Euripe; à l'ouest, elles se prolongent en descendant peu à peu jusqu'au milieu de la vaste plaine intérieure dont le lac Copaïs occupe le fond, et où, dans l'antiquité, les villes se touchaient presque : Thèbes, Haliarte, Thespies, Orchomène, Chéronée.

Cette région montueuse est aujourd'hui à peu près entièrement déserte et en friche; mais jadis elle devait à la culture des oliviers et de la vigne une certaine richesse, en même temps que sa situation géographique lui assurait une assez grande importance militaire. Le *pays des Tanagréens* (c'était le nom qu'il portait) dominait, en effet, trois routes également fréquentées : celle d'Athènes à Chalcis, qui serpentait le long du rivage en traversant les villages d'Oropos et d'Aulis; celle

qui, après avoir contourné le Parnès par Décélie, conduisait, en remontant l'Asopos, de l'Attique dans la plaine de Béotie; enfin le chemin de Thèbes en Eubée qui le traversait de part en part.

La capitale du pays, la très-ancienne ville de Tanagra s'élevait à peu de distance au nord de la vallée de l'Asopos, en face des défilés du Parnès, sur les flancs d'une hauteur dont son acropole couronnait le sommet abrupt. Clef de toute la contrée, les Thébains et les Athéniens se la disputèrent pendant des siècles, et mainte sanglante bataille eut lieu, soit au pied de ses murailles, soit dans les localités voisines, à OEnophyta, à Délion. C'était une ville assez populeuse, plus importante même que Thèbes à l'époque romaine [1]. Le voyage en Grèce, dont trois fragments nous sont parvenus sous le nom de Dicéarque [2], la décrit ainsi : « C'est une ville haute et escarpée, blanche d'aspect et argileuse; l'extérieur des maisons est élégant et décoré de peintures à l'encaustique. » Le goût du beau paraît y avoir été de bonne heure plus répandu que dans le reste de la Béotie. Les temples, étagés en terrasses sur les pentes de l'Acropole, au-dessus de la ville et séparés des habitations des hommes [3], étaient nombreux et construits avec luxe. On y voyait deux statues célèbres du sculpteur primitif Calamis : un Dionysos et un Hermès Criophore, c'est-à-dire portant un bélier sur ses épaules. Mais ce que les Tanagréens montraient avec le plus de fierté, c'était le tombeau de leur compatriote Corinne, celle qui cinq fois, dans les jeux publics de la Grèce, avait triomphé de Pindare. Dans un des rares fragments qui nous restent d'elle [4], la poëtesse parle elle-même de la gloire qu'elle a apportée aux Tanagréennes au blanc péplos. Une peinture murale du gymnase représentait une de ses victoires.

En dépit de ce que ces souvenirs pourraient faire attendre, les ruines de Tanagra, connues aujourd'hui sous le nom de Grimadha [5], sont fort peu intéressantes: les murs, en partie bâtis en gros blocs rectangulaires, en partie en appareil polygonal, donnent l'idée d'une ville étendue et très-ancienne: mais ils sont fort mal conservés. Au dedans, il n'existe que quelques terrasses, des substructions informes, un théâtre très-dégradé et des constructions en brique sans doute de l'époque romaine. Aussi, bien peu de voyageurs se détournaient de leur route pour aller

1. Strabon, IX, II, 5.
2. *Frag. hist.*, gr. éd. Muller. Dic. fr. A., 8, 9, 10.
3. Pausanias, IX, XXII, 1, 2, 3.
4. *Poetæ*. Gr. lyr., éd. Bergk. P. III, p. 1211.
5. V. les ouvrages classiques de Prokesch et du colonel Leake (*North. Greece*), ainsi que Ulrichs, *Ann. dell' ist. di cor. arch.*, nouvelle série, t. V., 1848.

voir ces ruines, lorsqu'une découverte des plus importantes est venue tout à coup attirer l'attention sur elles.

Il y a cinq ans à peu près, les habitants des villages de Bratzi et de Skhimatari, situés tous deux dans la vallée du Lari, à peu de distance de Grimadha, découvrirent en creusant dans leurs champs des tombeaux



BOMBYLE REPRÉSENTANT BORÉE. (FABRIQUE DE TANAGRA.)

antiques qui n'avaient jamais été fouillés. Épars au milieu des terres, tantôt isolés, tantôt par groupes, ces tombeaux étaient de construction très-modeste : qu'on se figure tout simplement de grandes auges de ce calcaire poreux que les Grecs modernes appellent πουρία, longues de six à sept pieds et profondes d'un peu moins de trois. Les parois en sont épaisses de 20 à 30 centimètres. L'auge est recouverte de trois plaques transversales qui la ferment hermétiquement. Le hasard voulut que les premières sépultures découvertes appartinssent presque toutes à une époque fort reculée : elles contenaient en grand nombre des vases à fond blanc de

ce style longtemps appelé corinthien et qu'il est plus exact (M. de Witte l'a démontré ici même) de nommer asiatique. Ce style, en effet, n'est pas particulier à Corinthe. A l'époque primitive, il a été également en faveur dans tous les ateliers céramiques du monde grec, et jusqu'en Étrurie. Son caractère typique, c'est l'emploi d'un mode de décoration tout oriental, la représentation plus ou moins libre des animaux que les artistes lydiens ou phrygiens aimaient à reproduire sur leurs monuments, l'emprunt de signes et de symboles qui n'ont de sens que dans la mythologie asiatique[1]. Les poteries de ce genre trouvées à Tanagra se distinguent aisément de celles de Corinthe : la terre en est dure, pesante et foncée; les formes sont solides, presque massives, les parois épaisses; le décor affectionne les noirs, les rouges-bruns, les violets; le dessin est vigoureux, trapu, les figures peu nombreuses, mais de grandes proportions; l'artiste n'a évidemment pas la facilité, la désinvolture de son voisin de Corinthe : il travaille plus péniblement, avec plus d'effort. Aussi l'effet d'ensemble est-il sombre et lourd, mais non sans grandeur. Le Louvre a plusieurs vases de cette série : un plat rond (πίναξ) orné, sur le pourtour, d'oiseaux qui semblent être des canards, et, au milieu, d'une sirène; plusieurs bombyles, sorte de bouteilles à goulot étroit, à panse arrondie, ornés, l'un d'une figure volante, sans doute Borée, les autres de lions ou de chats-tigres accroupis; quelques aryballes en forme de boules; enfin, et c'est là de beaucoup la pièce capitale de cette collection, une œnochoé de forme bizarre, qui porte deux fois, dans l'intérieur du goulot et sur la panse, le nom du potier Gamédès, peint en lettres brun-rouge d'une forme archaïque :

ΓΑΜΕΔΕΣ ΕΠΟΕΣΕ

Sur la panse, de forme évasée, et dont le haut et le bas, au lieu de former une courbe continue, font à leur point de jonction un angle vif, court un bandeau décoré d'animaux, parmi lesquels on distingue un taureau et des béliers; ces derniers sont fort rares dans les peintures des vases grecs. Derrière, marche un berger nu, l'épieu sur l'épaule et la besace sur le dos. Le dessin est très-incorrect et tout à fait étrange. Sur le cou très-allongé du vase sont peints des entrelacs compliqués, ornements dont

1. En examinant les planches du bel ouvrage de MM. Perrot et Guillaume (*Voyage en Galatie et en Bithynie*), on se convaincra aisément que c'est surtout des Phrygiens et des Lydiens que l'art décoratif des Grecs, à ses débuts, a subi l'influence.

le nom antique n'est point connu et qui paraissent n'être que la transformation en décor d'un symbole religieux souvent sculpté sur les rochers de la Phrygie [1].

De la même partie de la nécropole de Tanagra sortaient aussi des figurines extrêmement bizarres, grossièrement modelées dans une terre rougeâtre mal pétrie et pleine de cailloux, et peintes ou plutôt barbouillées d'ornements rouges, noirs et jaunes, appliqués sur un fond blanc. La plupart représentent des personnages debout, dans lesquels l'indication de longues tresses de cheveux tombant sur les épaules fait seule reconnaître des femmes. La tête est couverte d'une haute coiffure qui rappelle le Polos de Koré, ou plus encore le Pschenk des divinités égyptiennes. Les pommettes sont ornées d'une tache rouge, dans laquelle il ne faut pas voir une fantaisie de l'artiste (si l'auteur de semblables objets peut s'appeler un artiste), mais une coquetterie en usage à cette époque primitive. Au-dessous du menton, un trait rouge aussi, plus rarement jaune, indique un collier. Les bras ne sont représentés que par des appendices latéraux, semblables à des moignons; le corps est absolument informe, une série de traits en couleur y figurent seuls les vêtements. Les jambes ne sont point séparées. La figure se termine par une sorte d'évasement qui lui donne de la stabilité et sur lequel d'autres traits verticaux rapprochés les uns des autres imitent les plis de la longue tunique : tels devaient être les ξόανα ou images dédaliques sculptées dans un tronc d'arbre équarri, idoles de la Grèce primitive, que la piété des fidèles couvrait de vêtements précieux et auxquelles les statues de Paros et d'ivoire ne parvinrent jamais à enlever la vénération populaire : ce n'était pas l'Athéné Parthénos de Phidias, toute étincelante d'or, c'était la grossière Athéné Poliade en bois noir, que le peuple d'Athènes reconnaissait pour sa protectrice et honorait dans les grandes Panathénées.

Nous quittons ces époques reculées, et nous approchons du grand siècle de l'art grec, avec un buste estampé du Louvre [2] : c'est une femme

1. Un vase signé évidemment du même artiste a été décrit d'une manière fort confuse, par M. Heydemann (*Griechische Vasenbilder*). Cf. Dumont, *Peintures céramiques de la Grèce propre*, p. 8, 9, et la note. M. Heydemann lit, à tort je crois, Γαμ[μ]εδες. Ce vase lui a été désigné comme provenant de Béotie ; il venait aussi très-probablement de Tanagra. J'ai entendu dire qu'il aurait été offert au Louvre, et enfin vendu au musée de Munich, où il serait aujourd'hui.

2. Je ne saurais ici mieux faire que de renvoyer le lecteur à une intéressante notice de M. Heuzey. (*Recherches sur les figures de femmes voilées* — dans les monuments grecs inédits, publiés par l'Association des études grecques, n° 2, 1873). Ce buste avait été donné à la personne qui l'a acquis pour le Louvre comme venant de Thèbes. Il est certainement de Tanagra.



ŒNOCHOÉ DE GAMÉDES. (FABRIQUE DE TANAGRA)

que la majesté douce de ses traits, la stéphané visible sous le voile (κρήδεμνον) qui couvre sa tête et tombe des deux côtés sur ses épaules, fait aisément reconnaître pour une déesse. Les mains sont posées sur les seins, geste symbolique des divinités nourrices (Κουροτρόφοι). La partie supérieure du corps est seule représentée, en sorte que lorsque l'objet était suspendu au tombeau par une ficelle passée dans deux trous visibles au sommet de la tête, la déesse semblait enterrée jusqu'à la ceinture : disposition qui caractérisait au yeux des Grecs une divinité chthonienne. C'est donc suivant toute vraisemblance, avec raison que M. Heuzey a vu dans ce buste une image de Déméter. Ajoutons toutefois que d'autres bustes de Tanagra représentent, tantôt Dionysos tenant dans ses mains un canthare et un œuf (le Louvre en possède un, d'époque postérieure), tantôt Athéné, reconnaissable au gorgonion placé sur sa poitrine.

Il s'en fallait de beaucoup que la partie archaïque de la nécropole de Tanagra fût encore entièrement déblayée, lorsque au milieu même de la vallée du Lari, dans l'espace qui sépare les hauteurs adjacentes de Grimadha et de Bratzi, du village de Skhimatari, situé en face, de l'autre côté du ruisseau [1], la pioche mit au jour d'autres tombeaux, ceux là d'une époque beaucoup plus récente. — Disposés dans le même désordre que les premiers, construits exactement comme eux, ils ne s'en distinguaient en rien par l'aspect extérieur; mais le contenu en était d'un tout autre intérêt artistique, et mérite une description plus détaillée. — Les parois intérieures de ces tombeaux sont revêtues d'une couche de stuc, épaisse d'un demi-centimètre, et décorée de peintures dont les couleurs sont parfois encore fraîches et éclatantes au moment où l'on soulève le couvercle. Ce sont le plus souvent de simples ornements architectoniques, des méandres, ou des rangées d'oves bleues, à coques rouges, se détachant sur un fond blanc-jaunâtre. Un des principaux et des moins suspects de hâblerie parmi les fouilleurs de cette nécropole m'a même affirmé avoir trouvé dans quelques tombeaux des représentations de chasses, ou bien encore des paysages fantastiques, avec ruisseaux, bosquets, petits temples et personnages, comme on en voit si souvent dans les maisons de Pompeï [2].

Au fond du sarcophage est couché le squelette du mort. Mais, tandis

1. Notons en passant ce nom de Skhimatari, Σχηματάριον. D'après son étymologie, il signifierait « la fabrique de figurines » (σχήματα).

2. Il existe au Louvre une fresque de ce genre provenant d'un tombeau grec, avec les noms des personnages en caractères grecs (Gal. de Charles X, salle des peintures de Pompeï).

que dans les tombeaux archaïques des vases assez nombreux sont disposés tout autour, ici il n'y en a jamais qu'un seul, placé à côté de la tête : c'est un vase de la forme des bombyles, de grande dimension (plus d'un pied de haut), en terre rouge unie, sans figures ni décoration d'aucune espèce. La destination de ce vase, évidemment d'usage commun, s'explique sans peine : il devait contenir la boisson destinée au mort.

La plupart des sarcophages ne renferment pas autre chose, mais quelques-uns, ceux sans doute des personnages les plus riches, contiennent en outre un certain nombre de statuettes en terre cuite, deux ou trois en général, cinq ou six au plus. Placées partout où il restait un peu d'espace entre le cadavre et la paroi du tombeau, c'est là qu'on les trouve, tantôt tombées et cassées, tantôt debout et entières, quelquefois, lorsque la tombe est restée hermétiquement fermée, aussi intactes, aussi fraîches de coloration que le jour où elles y furent déposées. Indépendamment de ces figurines enfermées dans le sarcophage, on en trouve parfois d'autres, et beaucoup plus nombreuses, dans les terres avoisinantes. L'espace resserré de la tombe n'ayant pas suffi à les contenir, la piété des parents les avait disposées sur le couvercle et tout autour. Certaines sépultures étaient ainsi décorées d'une vingtaine de figurines : on m'en a même cité une autour de laquelle on en aurait trouvé cinquante ! — Exposées aux intempéries, aux accidents de toute espèce, ces terres cuites sont, on le comprend aisément, presque toujours en miettes. A peine quelques-unes sur le nombre peuvent-elles être recueillies et recollées ; bien plus rares encore sont celles dont l'enfouissement a été assez rapide pour qu'on les retrouve entières ; et de celles-là, les unes sont recouvertes d'une incrustation extrêmement dure qui en empâte les contours, les autres ont été tellement désagrégées par l'humidité qu'elles se fendillent et s'effritent par les secousses du transport jusqu'à Athènes, ou même simplement par une dessiccation trop rapide ; les moins maltraitées ont au moins perdu jusqu'à la dernière trace de leur coloration primitive.

Parmi les musées de l'Europe, le Louvre est le premier qui ait possédé des terres cuites de Tanagra, et, bien que le British Museum et le musée de Berlin en aient depuis peu acquis quelques-unes, sa collection est encore aujourd'hui sans rivale ; plus de 100 pièces, dont aucune n'a souffert les atteintes du pinceau du restaurateur ! Arrêtons-nous donc quelques instants devant les vitrines où cette collection est exposée. Aussi bien apprendrons-nous en l'examinant à connaître un art, dont les procédés étaient hier encore presque ignorés, et de la perfection duquel il était jusqu'ici impossible de se faire une idée. Il serait d'ailleurs difficile d'imaginer documents plus authentiques et plus instructifs pour l'histoire

des costumes et de la vie familière des anciens Grecs; et même trouverons-nous peut-être, en nous demandant ce que représentent et ce que signifient dans les sépultures ces figurines si nombreuses, l'occasion de pénétrer un peu plus avant dans l'étude des croyances religieuses de ceux qui les ont faites.

II.

Les dimensions des figurines de Tanagra sont très-variables : les plus grandes ont jusqu'à 0m,38, les plus petites n'atteignent pas 0m,08; la plupart ont de 0m,15 à 0m,25. Dans toutes, sans exception, le devant seul est modelé avec soin; le dos présente une surface arrondie, sur laquelle les mouvements et les draperies ne sont point du tout indiqués, ou ne sont *massés* que d'une manière sommaire. Un trou d'évent a été taillé au couteau au milieu du dos pendant que la terre était encore molle; il est destiné à faciliter l'évaporation de l'eau contenue dans l'argile et à faire pénétrer plus également la chaleur. Ce trou est rectangulaire presque toujours et de dimensions relativement très-grandes. — Dans les figurines les plus hautes, un autre trou correspondant est parfois percé au milieu de la base.

Presque toutes les figurines sont portées sur une plinthe mince carrée, appliquée sous la figure avant la cuisson. L'adhérence n'en est néanmoins pas très-grande, et un choc peut la détacher. Quelquefois, mais rarement, la plinthe est remplacée par un véritable piédestal, tantôt carré et présentant la forme d'un soubassement de plusieurs degrés, tantôt rond et orné de moulures. Au contraire de la plinthe, ce piédestal fait souvent corps avec la statuette et a été moulé avec elle. Il n'est pas douteux, en effet, que toutes ces statuettes, si délicat qu'en soit le travail, aient été fabriquées au moule. Mais ce qui en fait la valeur artistique, ce qui les distingue au premier coup d'œil des terres cuites italiennes, ce n'est pas seulement qu'elles sont sorties d'un moule plus parfait, c'est que toutes ont été retouchées à l'ébauchoir, corrigées, complétées, de manière à prendre une physionomie individuelle, et à devenir, de produits de l'industrie, de véritables œuvres d'art.

Assez souvent on rencontre plusieurs exemplaires sortis du même moule ; assez souvent aussi on trouve des empreintes de plusieurs moules de grandeurs différentes faits d'après le même modèle ; modèle évidemment en cire ou en argile plastique, car tout ici défend de croire à une imitation d'œuvres de sculpture. Il y a telle figurine de femme dont plus de dix reproductions m'ont passé sous les yeux ; il y en a telle autre dont

je connais trois séries d'exemplaires de dimensions décroissantes. Dans la collection même du Louvre, la figurine, dont nous donnons ici la reproduction, a dans la vitrine voisine une sœur jumelle.

Il est particulièrement intéressant de comparer entre eux ces exem-



FEMME DEBOUT TENANT UN MASQUE. (FABRIQUE DE TANAGRA.)

plaires de même origine, de distinguer ce qu'ils doivent à l'uniformité du moule de caractères communs, ce que la retouche a donné à chacun de différent et d'original. On se rend ainsi compte de toute l'importance de cette seconde phase de la fabrication. Et d'abord, la *coupe* même, suivant qu'elle est faite plus haut ou plus bas, donne à la figurine des proportions courtes ou élancées, gauches ou élégantes, grêles ou massives. Les plis des vêtements, refouillés à l'ébauchoir, se creusent, s'ac-

centuent plus ou moins, et passent, à travers une série infinie de nuances, de la mollesse à la dureté. La tête, qui naturellement devait venir mal au moulage, est presque toujours tellement retouchée qu'on peut la dire refaite. En quelques coups de pointe, en s'aidant parfois du doigt mouillé,



FEMME DEBOUT COIFFÉE DU PÉTASOS ET TENANT UN ÉVENTAIL.

(Fabrique de Tanagra.)

l'artiste lui a donné, suivant son caprice, une expression gaie ou sévère, une beauté majestueuse ou une grâce chiffonnée. — La chevelure surtout, délicatement fouillée, prend dans chaque figure un caractère original.

Il y a plus, les parties saillantes ne sont jamais sorties du moule; elles sont toujours ajustées après coup. Il en est ainsi de tous les accessoires,

éventails, couronnes, bourses, fleurs et autres objets que les figurines tiennent à la main. Ils sont appliqués tantôt directement, tantôt par l'intermédiaire d'une petite boule de terre pétrie. On reconnaît les stries produites par le coup de doigt qui les a fixés à leur place et leur a donné leur forme. Le chapeau qui couvre la tête de certains personnages est ainsi collé sur un petit coussinet de terre, planté lui-même par la pression du doigt sur le sommet du crâne, qui souvent n'avait pas été destiné à le recevoir. Les bras mêmes, lorsqu'ils sont, ce qui est d'ailleurs fort rare, détachés du corps, y ont été ajoutés par applique. Il n'y a pas jusqu'à la tête qui ne soit assez souvent faite à part. On voit, en effet, quelquefois, au bas du cou, dissimulée dans les premiers plis du vêtement, une petite suture, un bourrelet presque imperceptible, preuves, avec une certaine gaucherie dans le mouvement du cou lui-même, de cette application antique qu'il faut bien distinguer des recollages modernes. L'artiste usait d'ailleurs d'une grande liberté, soit dans la copie lorsqu'il modelait, d'après un premier type goûté du public, des maquettes pour la confection de nouveaux moules, soit dans la retouche, lorsqu'il ajoutait aux corps que lui livrait le moule, des têtes ou des accessoires. Ainsi dans deux femmes assises du Louvre, l'on ne distingue d'abord d'autre différence que celle des têtes, dont l'une est voilée, l'autre découverte ; la grandeur est la même, l'attitude identique; sont-ce donc deux exemplaires d'un même moule ? non, car il y a trop de différence entre certaines masses de plis. Ce sont simplement deux copies libres d'un même original. Au contraire, deux autres statuettes que j'ai déjà citées sont bien du même moule ; mais l'une est plus courte, l'autre plus longue ; la première porte à la main un masque, la seconde tient une balle.

Là ne se borne pas la toilette de la figurine. Une fois retouchée, elle passe des mains du modeleur entre celles d'un autre ouvrier, chargé de la peindre. Le plus grand nombre, il est vrai, des terres cuites de Tanagra ne porte plus trace de peinture, mais si l'on songe pendant combien de temps celles qui étaient placées hors des sarcophages ont souffert de l'humidité de l'air et de celle plus corrosive encore de la terre, si l'on considère, d'autre part, que celles qui ont été trouvées à l'intérieur des tombes sont toujours peintes, on en conclura avec une entière certitude que toutes l'ont été jadis.

Les terres cuites bien conservées sont en effet, sans exception, coloriées de la tête aux pieds.

Pour les vêtements, les couleurs les plus fréquemment employées sont le bleu, le rouge et une sorte de rose.

Le bleu est du silicate de cuivre, appelé par les anciens *bleu d'Égypte*,

et dont, si ma mémoire ne me trompe pas, un pain entier, provenant de Camiros, dans l'île de Rhodes, est conservé au British Museum. La fabrication de ce bleu est décrite par Vitruve. C'est une couleur fort solide, et dont l'apparence pourrait aisément être confondue avec celle de notre outremer.

Le rouge est de l'oxyde de fer, ou sanguine. — Le rose, plus difficile à reconnaître, est vraisemblablement une préparation de cinabre.

Outre ces trois couleurs principales, on trouve encore, mais très-rarement, un violet clair, du vert-pomme, du blanc, du gris foncé, du noir; en outre, sur quelques parties des vêtements, du jaune.

Enfin quelques ornements (diadèmes, colliers, boucles d'oreilles) sont dorés.

Les cheveux sont toujours peints en rouge brun. L'artiste a ainsi reproduit, autant que la pauvreté de sa palette le lui permettait, ce châtain doré et brillant qui, d'après Dicéarque [1], était la teinte ordinaire de la chevelure des Béotiennes, et qui est encore aujourd'hui si fréquent dans les parties de la Grèce où la race a conservé sa pureté. Les lèvres sont soulignées par une touche de rouge vif, la pupille des yeux est bleu pâle, comme celle de Minerve aux yeux pers (γλαυκῶπις Ἀθήνη); les sourcils sont indiqués par un trait noir, dont l'étendue rappelle que l'antimoine n'était pas moins en usage chez les Grecques des anciens temps que chez celles de nos jours. Les joues sont d'un rose clair délicatement fondu.

Ces couleurs ne sont pas appliquées directement sur la terre; elles n'y mordraient pas assez; avant de les recevoir, la statuette a été baignée dans un lait de plâtre mêlé de céruse, qui a déposé sur toute sa surface une mince couche blanche sur laquelle elles peuvent se fixer plus solidement. A quel moment de la fabrication le pinceau les a-t-il déposées? C'est une question malaisée à résoudre. Quelques couleurs, plus fixes, semblent avoir passé au four, à une température peu élevée; celles-là sont relativement solides; mais toutes les teintes délicates n'ont certainement été mises qu'après la fin de la cuisson. Aussi tiennent-elles à peine; le lavage, le frottement, les enlèvent.

Enfin on remarque sur toute la surface de certaines figurines, sur le visage de quelques autres, un véritable émail, transparent et dur, qui donne aux couleurs placées dessous un éclat et une fraîcheur particulières.

Derrière ces caractères communs de fabrication, on reconnaît d'ailleurs à la longue une certaine diversité; ni le procédé industriel ni le senti-

1. Dicéarque, I, 19, en parlant des Thébaines : τὸ δὲ τρίχωμα ξανθόν.

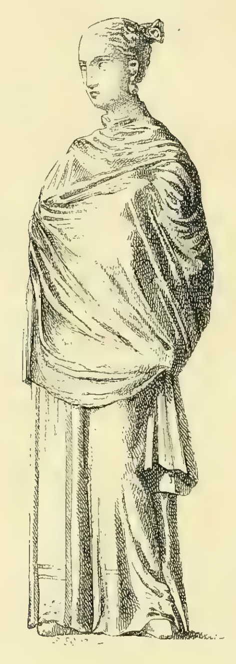
ment artistique ne sont identiques dans toutes ces terres cuites. Si elles proviennent de la même localité, elles ne sortent donc pas toutes du même atelier. Ainsi, peu à peu, sous ce nom générique de Tanagra, entrevoyons-nous plusieurs fabriques, voisines, il est vrai, par l'art comme elles l'étaient par le site, mais ayant cependant chacune, dans une certaine mesure, ses goûts propres, sa spécialité, son cachet. Combien il serait intéressant de pouvoir séparer nettement ces fabriques, d'en marquer sur la carte la position, d'en débrouiller l'histoire! Hélas! il s'en faut de beaucoup que la connaissance de la céramique grecque en soit arrivée au même point d'exactitude que celle des faïences italiennes ou françaises. De telles ambitions lui sont même peut-être interdites à toujours. Bon gré mal gré, il nous faut être modestes; les fouilles de Tanagra sont trop récentes et trop mal connues pour que l'on puisse même songer à localiser tous les ateliers que l'on croit discerner; et ce serait certainement une outrecuidance peu justifiée que d'attribuer un caractère définitif à la classification que voici :

Première fabrique. — Je groupe sous ce titre les trois quarts au moins des terres cuites de Tanagra, produits entre lesquels il n'y a pas de différence essentielle de facture, qui se rattachent par suite à la même *école céramique,* mais qui ne sortent évidemment pas tous du même four.

La terre en est extrêmement légère, parfaitement pétrie, d'un brun très-clair, tirant quelquefois sur le gris. La surface en a une apparence poussiéreuse; la cassure en est grenue et mate. Les figurines sont en général fort peu cuites; elles se fendillent souvent au moment même de la trouvaille, par le seul fait du passage brusque de la fraîcheur du sol à la chaleur du soleil. Quelquefois elles se délitent dans l'eau; dans tous les cas, elles l'absorbent tellement vite que le liquide, en se précipitant, dans leurs pores, produit un bruit très-perceptible. — Au point de vue de l'art, des proportions très-justes, beaucoup de souplesse, de liberté, de vie; une grâce charmante et sans prétentions. Comme couleurs, notons le peu d'usage du blanc et l'absence complète du vert et du violet.

Deuxième fabrique. — Elle était établie à Thisbé, petite ville de la Béotie occidentale. Quoique assez distante de celles de Tanagra, elle ne saurait en être séparée dans cette étude. Les produits en sont jusqu'à présent très-peu nombreux. La terre est beaucoup plus lourde et beaucoup plus cuite, à grain serré, aux cassures à arêtes vives, à surface lisse et le plus souvent émaillée. Ces terres cuites ne craignent rien ni de l'air ni du lavage : elles se nettoient avec facilité. L'exécution artistique est médiocre : les têtes sont très-grosses, les proportions un peu courtes et

massives : il y a souvent dans les poses et dans les sujets une visible prétention. Les couleurs affectionnées sont le blanc émaillé et le vert clair. Cette dernière couleur est jusqu'à présent particulière à cette fabrique. Les cheveux sont d'un châtain plus foncé et moins chaud. Dans les terres



JEUNE FILLE DEBOUT. (FABRIQUE DE THISBÉ.)

cuites qui ont la tête nue, ils sont en général nattés et régulièrement enroulés au sommet du crâne.

Troisième fabrique. — S'il faut ajouter foi à des récits toujours suspects, elle aurait été établie à Aulis, village du territoire tanagréen, sur l'Euripe, dont, au témoignage de Pausanias[1], les habitants peu nombreux étaient tous potiers. Les produits de cet atelier ressem-

1. Paus., IX, XIX, 8. Ἄνθρωποι δὲ ἐν τῇ Αὐλίδι οἰκοῦσιν οὐ πολλοί, γῆς δέ εἰσιν οὗτοι κεραμεῖς.

blent beaucoup à ceux du précédent pour la dureté, la pesanteur et le degré de cuisson de la terre. Mais ils s'en distinguent par le caractère artistique. Les figurines (elles représentent toujours des femmes) sont grandes, portées sur des socles ronds. La tète est de grandeur moyenne, parfois même trop petite, la poitrine extrêmement plate, les hanches effacées, le corps démesurément long, mince, et d'une raideur disgracieuse;



[illegible] ARCHAÏQUE. — FABRIQUE DE TANAGRA.

les plis des vêtements secs et verticaux. La couleur la plus fréquente est le blanc émaillé; les autres teintes sont à peu près complétement absentes.

Quatrième fabrique. — Elle était vraisemblablement établie à Tanagra même. Les produits en sont rares et de dimensions assez petites. La terre en est dure et bien cuite, assez lourde, moins cependant que celles des deux fabriques précédentes : le trou d'évent n'existe que rarement, bien que les figurines soient toujours creuses, il n'y a pas d'ordinaire de

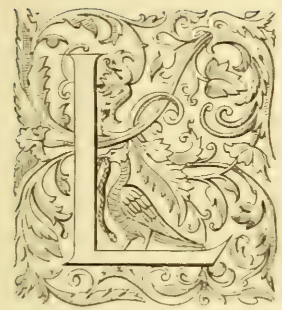
plinthe. Le caractère artistique des statuettes est une extrême élégance de proportions, de posture et de disposition des vêtements. La simplicité n'en exclut pas la coquetterie. L'exécution est très-poussée, les retouches faites avec le plus grand soin, les couleurs appliquées avec précaution. La coiffure est délicatement refouillée, le visage fin et gracieux. Les formes du corps sont volontiers montrées, les bras souvent nus, parfois l'un des seins découvert. Les chairs sont d'un ton très-pâle, et les vêtements se réduisent en général à la tunique, légère et collant au corps, toujours blanche. Lorsqu'un autre vêtement y est ajouté, il est toujours disposé de manière à ne pas cacher les formes, et peint de teintes très-douces, de rose tendre ou de violet clair.

O. RAYET.

(La suite prochainement.)



MURILLO ET SES ÉLÈVES[1]



La galante et dévote Séville du XVII[e] siècle n'avait pas manqué d'accueillir avec un enthousiasme passionné le dogme nouveau de la Conception immaculée. Tous ses artistes, tous ses peintres traitèrent à l'envi ce sujet de la Vierge devenant mère, si peu en harmonie, ce semble, avec les matérielles exigences des arts plastiques. Eh bien! ce thème rebelle, Murillo s'en est cependant emparé jusqu'à le faire sien et l'a rendu avec un élan, une supériorité, un bonheur de forme et d'expression qui lui ont justement mérité chez ses compatriotes le titre de *Pintor de las Concepciones*. Murillo a été, en effet, et restera le peintre en toute excellence de la *Conception immaculée*.

Sa Vierge, toujours rayonnante de jeunesse et de grâce, vêtue d'une tunique blanche, aux plis amples et drapée d'un manteau couleur d'azur, s'envole dans les cieux, mystérieuse et pure comme les régions éthérées qu'elle traverse, emportée dans un ruissellement de lumière.

Une ivresse vraiment divine illumine son visage ; toute son âme ravie a passé dans ses yeux, levés en haut, noyés d'une langueur humide. Sa chevelure, que l'air caresse et emmêle, ondoie sur ses épaules, faisant à sa belle tête, un peu renversée, la plus adorable des auréoles. La bouche s'entr'ouvre, les lèvres frémissent. Sous la tunique le sein se soulève et bat, car de mignonnes mains, des mains d'enfant, chastement croisées, le contiennent. L'attitude ployée, l'expression, le tressaillement de ce beau

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2[e] période, t. XI, p. 35 et 176.

corps, tout le dit : c'est là l'extase. Enivrant comme une fumée d'encens, ce poëme d'amour mystique semble le commentaire de cette troublante définition que sainte Thérèse a donné du ravissement « qui va peu à peu mourant aux choses extérieures, perdant les sens et vivant seulement à Dieu ».

A cette traduction audacieuse, Murillo met tout son génie, tout le feu de son sang d'homme du Midi, et là est le péril. Il y tombe, dépassant la mesure, forçant l'expression, mais atteignant par contre un haut degré de poésie sensuelle.

Par là, Murillo est bien de son temps, d'un temps qui a changé le repentir en pénitences faciles, en expiations aimables; qui aime les pompes mondaines d'un culte riant, les églises décorées avec magnificence, les statues de la Vierge parées d'étoffes somptueuses. Au musée de Madrid, on voit du maître une composition caractéristique, c'est le *Jubilé de saint François*. Des épines mêmes qui ont servi aux flagellations du saint, les anges font épanouir des roses et ils les répandent joyeusement à travers la cellule. La dévotion goûtait fort une telle invention. Elle se reconnaissait dans la religion ainsi traduite.

Sans parler des repliques sorties des mains de ses élèves, souvent revues par le maître et retouchées d'un accent, d'un rehaut, Murillo a peut-être peint plus de vingt fois la *Conception*. Nous ne mettons pas tant d'originaux sur une même ligne. Le musée de Madrid en possède deux qui sont superbes, et Séville en a gardé d'admirables, notamment la *Conception*, dite la *Perla*, du Musée provincial.

Celle du salon carré du Louvre, acquise à un si haut prix lors de la vente Soult, avait été enlevée à l'église de *los Venerables*, de Séville. La date de son exécution est 1678. Sous le rapport de l'harmonie et de la distinction des colorations, cette *Conception* est inférieure, malgré la beauté et la grâce des chérubins qui font à la Vierge un si riant cortége, aux exemplaires de Séville et de Madrid. Volontiers on croirait que cette toile a souffert des retouches et que les tons bleus du manteau, bien moins délicats et bien moins transparents que les beaux tons d'aigue-marine plus heureusement employés ailleurs, ont été lourdement *remontés*.

S'il nous faut obéir pour les grandes décorations à l'ordre chronologique, nous ne saurions cependant nous y astreindre pour tous les ouvrages isolés que son intarissable fécondité permit à Murillo de produire, même au milieu de ses plus vastes travaux. Encore, pour ces ouvrages isolés, ne pouvons-nous décrire que quelques rares morceaux.

L'*Annonciation*, cataloguée au musée de Madrid sous le n° 867, et



LA CONCEPTION, PAR MURILLO.

(Musée du Louvre.)

acquise par Philippe V, à Séville, en 1729, est une pure merveille[1]. « La sainte Vierge, dit Th. Gautier, et l'ange agenouillé devant elle ont pour fond un chœur d'anges aussi lumineux que le soleil, et sur ce fond, comme un élancement stellaire, rayonne le Saint-Esprit, plus vif, plus blanc, plus étincelant encore, clarté ayant pour ombre la clarté. »

Pourtant, une autre *Annonciation*, celle du Musée provincial de Séville, lui est bien supérieure encore : l'attitude pleine de respectueuse adoration de l'ange; le sentiment de pudeur, mêlé de surprise, qu'on lit sur le visage de la Vierge, sont simplement admirables. La gamme des colorations est en même temps délicieuse et grave : cette peinture est un diamant.

L'*Éducation de la Vierge*, à Madrid, date de 1675 ou 1676. C'est une ravissante scène, remplie de ce sentiment intime et familier que l'artiste excelle à rendre. Debout devant sa mère, l'enfant tient un livre qu'elle appuie sur les genoux de sainte Anne assise. Marie désigne du doigt un passage du livre et interroge; la mère répond et explique. Avec son riche costume composé d'une robe d'un ton rose, à longs plis traînants, et d'un manteau bleu rejeté sur le bras gauche; avec ses cheveux longs et tombants, relevés d'un nœud rouge, Marie a tout l'air d'une petite infante de Velasquez. Nous n'avons nulle peine à croire avec la tradition que l'enfant est le vivant portrait de la fille de Murillo, Francisca, qui devait se faire religieuse, et que sa femme elle-même a posé pour la sainte Anne. Une esquisse ravissante, sorte de première pensée de ce même sujet, mais avec de notables différences, est cataloguée sous le n° 873.

Comment omettrions-nous les quatre charmants tableaux de chevalet du musée de Madrid, qui complétent, avec cinq autres tableaux passés de la collection Madrazo dans la galerie de M. de Salamanca, vendue à Paris en 1867, la série où Murillo a retracé les divers passages de la parabole de l'*Enfant prodigue*. Dans ces petits sujets, où l'histoire devient du genre, le maître a coutume de se montrer sous ses dehors les plus séduisants. Ses pâtes claires, transparentes, dorées ou argentines, y pétillent de grâce, de légèreté et d'esprit. Sa touche est libre, aisée; les tons vifs, montés, très-délicatement harmonisés, chantent comme des vers échappés d'une inspiration instinctive, coulant de source.

Un autre tableau de petite dimension, du même musée, le *Martyre de saint André*, est peut-être ce que Murillo a produit de plus splendide, de plus étincelant. Sous les murs de la ville de Patras, au milieu d'une foule de cavaliers, de soldats et de populaire, l'apôtre, le visage rayon-

1. Le Musée de Madrid, formé de la réunion des collections royales, compte quarante-cinq ouvrages de Murillo, la plupart rassemblés par les soins d'Élisabeth Farnèse, femme de Philippe V.



L'ÉDUCATION DE LA VIERGE, PAR MURILLO.

(Musée de Madrid.)

nant d'une joie divine, est mis sur la croix en forme d'X. Des anges descendent du ciel et lui apportent la palme. Une lumière poudroyante, dorée, noyant les contours, fondant les tons dans un tout harmonieux, enveloppe la scène qui prend sous ce vaporeux voile un air de triomphe et de fête. C'est là une apothéose plutôt qu'un martyre. Mais c'est aussi par de telles interprétations, où l'artiste semble uniquement préoccupé de la séduction et de l'opulence du coloris, que Murillo rompt absolument avec les brutalités, les dramatiques violences de Herrera le Vieux, de Valdès et de Ribera, et nous devons marquer cette note.

Deux excellents morceaux du musée de Madrid doivent encore être cités : le *Saint Jacques*, l'apôtre, et un *Saint François de Paule*, têtes robustes et fières, héroïques, d'une extrême largeur de facture, vivantes comme la vie, certainement deux portraits.

Une petite chapelle, soué sl'invocation de saint George, servait, en 1662, de lieu de réunion à l'une des plus humbles confréries laïques de Séville, *la Hermandad de la Caridad*. Ses membres s'étaient donné pour mission de remplir certaines œuvres de charité; ils procuraient une sépulture aux corps des noyés que le Guadalquivir rejetait sur ses rives, et enterraient les suppliciés. Murillo demanda à faire partie de cette confrérie, formée de personnes d'une condition modeste. Peut-être la règle exigeait-elle un noviciat assez long, car une délibération conservée dans les archives de la *Hermandad*, avec la demande autographe de l'artiste, nous apprend que cette demande ne fut définitivement agréée qu'en 1665.

Depuis une année, le frère président était précisément ce personnage qu'une jeunesse, toute vouée aux plaisirs, toute remplie de meurtres et d'orgies, a immortalisé comme le type du débauché toujours beau, toujours séduisant, toujours irrésistible. Il s'appelait don Miguel de Mañara Vicentello de Leca, incarné, par la grâce des poëtes, en don Juan de Maraña, le second don Juan dans l'ordre historique. Séville, en effet, avait déjà dans sa légende don Juan Tenorio, celui qui tue le commandeur Ulloa, *le Convié de la statue de pierre*, le héros du drame de Tirso de Molina. Pour avoir été tout à fait réelle, il ne faudrait pas croire que l'existence de don Miguel de Mañara, chevalier de Calatrava, le cède en libertinage, en impiété ou en aventures galantes se dénouant, elles aussi, par de sanglantes rencontres, à la fabuleuse odyssée de son prototype. Si son repentir, si son humilité n'ont point induit don Miguel à s'exagérer ses fautes, l'inscription gravée par son ordre sur la dalle de sa tombe ne saurait être tout à fait un mensonge. Or elle dit : « Ci-gît le pire homme qui fut jamais. »

A la suite d'apparitions menaçantes, — il vit, entre autres, s'accomplir sous ses yeux la propre cérémonie de ses funérailles, — Don Miguel écouta les avertissements du ciel. Il se repentit et employa désormais le reste de sa vie à des œuvres pieuses et charitables. Par ses ordres, on construisit l'hôpital de la Charité, adossé à la chapelle de Saint-George, rebâtie elle-même sur un plus vaste plan. Il la dota des plus importants ouvrages qu'ait peints Murillo, devenu son ami, son frère.

Avant l'invasion française, la *Caridad* possédait de Murillo huit grandes compositions et deux moindres. Le maréchal Soult en enleva cinq. Une, seulement, la *Sainte Elisabeth de Hongrie pansant des teigneux*, a été restituée à l'Espagne. Mais, heureusement, le *Moïse faisant jaillir l'eau du rocher* et le *Miracle de la multiplication des pains*, deux toiles qui mesurent plus de huit mètres de largeur, n'ont pas quitté l'emplacement pour lequel elles furent exécutées. Elles sont d'une importance unique dans l'œuvre du maître. La mieux connue de ces deux compositions, le *Moïse*, a été popularisée par la belle estampe que fit paraître vers 1839 l'habile graveur espagnol Raphaël Esteve. Moïse est au milieu de son peuple; l'eau a jailli sous le coup de la verge miraculeuse; il joint les mains et remercie Dieu. A sa gauche, son frère Aaron paraît frappé d'admiration. Autour de ces deux personnages, la foule se précipite pour boire l'eau jaillissante. Les hommes, les femmes remplissent leurs vases, leurs bassins; une mère désaltère ses enfants, une autre, sourde à la voix du sien, boit avidement; des épisodes divers, des contrastes d'attitude se produisent. Au premier plan, un enfant, assis entre d'énormes jarres sur un cheval, montre d'un air joyeux le rocher entr'ouvert. Cet enfant, la tradition veut y voir le portrait de Murillo dans ses jeunes années. L'ordonnance de cette vaste machine est claire, chaque groupe est d'un mouvement vrai, chaque épisode attachant, chaque type bien caractérisé. L'ensemble présente une coloration pleine d'éclat et de fraîcheur. Ici, encore, tous les tons concourent à former la plus vive et la plus chantante des harmonies; l'exécution est délibérée, franche, tout à fait supérieure.

En regard du *Moïse*, la *Multiplication des pains* forme un cadre d'égale dimension, mais plus rempli, sinon plus mouvementé.

A gauche, le Christ, entouré de ses disciples, tient les pains sur ses genoux et bénit les poissons qu'un enfant lui présente. A droite, formant un groupe, des femmes regardent et attendent. Le fond est un paysage très-étendu où s'agite la foule accourue pour entendre la divine parole. « Dans le tableau de la *Multiplication des pains*, — écrivait spirituelle-

ment T. Thoré, — Murillo a fait un miracle presque aussi étonnant que le miracle du Christ. Si le Christ a nourri cinq mille hommes avec cinq pains d'orge et deux poissons, Murillo a peint cinq mille hommes sur un espace de vingt-six pieds. En vérité, il n'en manque pas un des cinq mille ; c'est une foule inouïe de femmes et d'enfants, de jeunes gens et de vieillards, une nuée de têtes et de bras qui se classent à l'aise, sans gêne et sans apprêt. »

Des quatre tableaux enlevés à la chapelle Saint-George : *Le Christ guérissant le paralytique de la piscine*, *Abraham adorant les trois anges*, le *Saint Pierre délivré de la prison* et le *Retour de l'Enfant prodigue*, trois sont aujourd'hui en Angleterre, et le dernier a été acquis par le musée de l'Ermitage. Si la perte de ces beaux ouvrages pour nos galeries est chose regrettable, on le sentira davantage en relisant ce que T. Thoré, étudiant la galerie Soult, écrivait à propos de l'*Enfant prodigue*, le morceau le plus parfait des quatre :

« Beaucoup d'artistes préfèrent l'*Enfant prodigue* à toutes les autres compositions de Murillo, et, en effet, le groupe du père qui reçoit dans ses bras son fils amaigri dont il couvre la nudité avec les plis de son manteau, ce groupe manifeste un sentiment si intime des affections morales, qu'on croit assister à un drame réel ; il faut voir la sollicitude et la joie du vieillard, le repentir et la reconnaissance du fils : son visage est sillonné par les orages de sa vie, mais les passions tumultueuses et les désordres sensuels n'y ont point effacé l'empreinte d'une nature élevée ; il a péché par l'entraînement de cette activité qui dévore la jeunesse et qui la pousse à épuiser toutes les émotions ; il a péché parce qu'il a trop aimé les créatures de Dieu ! Pardonnez-lui, comme à la Madeleine, sa sœur !

« L'exécution répond à cette scène touchante et solennelle : les têtes, les étoffes, le corps de l'enfant prodigue, sont peints avec une aisance de touche, une magnificence de couleur, une désinvolture de style, une vérité de perspective étonnantes. Chez Murillo, on ne sent jamais le travail et la recherche ; on ne demande jamais : Pourquoi cela est-il ainsi ? Chaque chose remplit son but en concourant à l'effet général, si bien que vous ne désirez rien de plus. Cet accord de l'unité et de la multiplicité, du principal et des accessoires, est surtout saillant dans l'*Enfant prodigue*. Il y a un air de fête répandu sur toute la composition ; l'atmosphère est radieuse ; la nature semble parée ; les serviteurs accourent pour revoir le fils de famille ; le petit chien de la maison le caresse joyeusement ; on amène le veau gras destiné au festin.

« Après cette peinture-là, il ne faut espérer rien de plus complet

comme expression passionnelle, comme étude de la physionomie humaine, comme reproduction poétique de la nature[1]. »

Dans l'exécution du *Saint Jean de Dieu,* portant un pauvre, et secouru par un ange, Murillo s'est surtout préoccupé d'obtenir un puissant effet de clair-obscur. Ce tableau, encore placé sur l'un des autels latéraux de la chapelle de Saint-George, emprunte aux ténèbres de ses fonds quelque chose de fantastique et d'étrange qui est une note à part dans l'œuvre du maître. C'est en même temps une merveille de coloris. Le pendant du *Saint Jean,* c'était, avant l'invasion, la fameuse *Sainte Élisabeth de Hongrie, pansant des teigneux,* que garde aujourd'hui, comme un des plus précieux joyaux de sa collection, l'Académie de San-Fernando de Madrid.

Arrêtons-nous devant cette composition, incontestablement hors ligne, et l'un des trois ou quatre morceaux qui classent le maître, à si juste titre, au nombre des plus beaux génies de la peinture. Debout au seuil de son palais, la Reine, entourée de ses femmes, accueille les pauvres et les malades. Agenouillé devant elle, la tête inclinée au-dessus d'un large bassin d'argent, un enfant dont les guenilles laissent passer l'épaule maigre, présente son crâne dénudé par la teigne, aux blanches mains de la Reine. Ces ulcères, ces plaies hideuses et fétides inspirent à la sainte une horreur qu'elle s'efforce de combattre; l'expression de son visage trahit ouvertement la révolte de la nature, les répulsions de toutes les exquises délicatesses de la femme, en lutte avec l'esprit de charité.

Sur une marche du perron une vieille femme en haillons est accroupie, sollicitant une aumône. A gauche, au bord du cadre, un mendiant bande les plaies de sa jambe. Derrière la vieille femme un petit teigneux se gratte la tête avec furie; un blessé, s'appuyant sur des béquilles, se dirige à droite vers le dehors. Au dernier plan, sous un imposant portique, on aperçoit la Reine et ses suivantes servant des pauvres attablés.

Certes, on ne saurait pousser plus loin que ne l'a fait Murillo dans la *Sainte Élisabeth,* le sentiment de la réalité même la plus rebutante; mais, s'il est vrai de dire que l'art ennoblit tout, c'est en face de ce tableau que cette vérité devient palpable, car, avec un sujet plus que repoussant, Murillo a produit une page du caractère le plus pénétrant et le plus sublime.

Et c'est devant une telle page qu'il est donné de mesurer le mieux

1. T. Thoré, *Études sur la peinture espagnole.* Galerie du maréchal Soult. (*Revue de Paris,* 1835.)

quel abîme profond sépare notre éducation esthétique, plus qu'à demi païenne, mélange de théories empruntées à l'art grec et à la Renaissance italienne, des simples et claires pratiques de l'artiste espagnol, chrétien sincère et naïf, prosélyte ardent de sa foi, ne poursuivant pas comme un idéal exclusif la recherche de la beauté dans la forme, mais le subordonnant au contraire à l'effet moral à produire.

Aussi nous paraîtrait-il peu judicieux d'appliquer indifféremment les mêmes instruments de précision à juger des œuvres issues d'un sentiment profane, païen si l'on veut, et des créations puisées aux sources les plus vives de la foi chrétienne.

Sous le bénéfice de ces réserves, la *Sainte Élisabeth* peut être étudiée comme une des manifestations les plus complètes des tendances de l'école espagnole au moment de sa plus belle effloraison. Murillo s'y montre, en effet, l'expression fidèle de ce qu'on découvre de plus saillant dans le caractère national : mode de composer librement, naturellement, sans emphase; goût du pittoresque dans les types reproduits, et par préférence les types de terroir; recherche des contrastes allant volontiers de la noblesse à la trivialité, de la sublimité dans l'idée jusqu'au naturalisme le plus audacieux dans la forme; qualités et défauts qui sont l'essence même de l'originalité, du *genius loci*, du génie propre des Espagnols, et qui sont bien à eux et à eux seuls, comme leurs sierras pelées, leurs visages bruns, leurs yeux pleins de soleil, leurs chants mélancoliques et gutturaux et leur langue aussi fière que sonore.

Toute la décoration de l'hôpital de la *Caridad* était achevée en 1674. Une *Annonciation*, un *Jésus enfant* et un petit *Saint Jean-Baptiste* avaient été ajoutés par l'artiste aux ouvrages précédemment décrits. Pour plaire à sa chère confrérie, Murillo alla jusqu'à fournir les dessins d'après lesquels s'exécutèrent les panneaux de faïence coloriée encastrés dans la façade de la chapelle; ces dessins représentaient : la *Charité*, la *Foi*, l'*Espérance*, *Saint Jacques* et *Saint George*.

Dans les années qui suivirent, le maître eut de nombreuses tâches à remplir; les églises et les couvents, l'aristocratie et les riches commerçants lui demandaient à l'envi des ouvrages de sa main; sa fécondité suffit à tout. Successivement il décore le maître-autel de l'église de Saint-Augustin de peintures allusives à la vie du grand docteur ou à des traits de piété de saint Thomas de Villanueva; il peint pour l'hôpital des *Vénérables* la *Conception*, que nous croyons être celle du Louvre, et fait le portrait en pied de son ami le chanoine Don Justino Neve. On remplirait des pages avec la seule énumération de toutes les productions, grandes ou petites, qui se classent depuis l'année 1670 jusqu'en 1678,



SAINT THOMAS DE VILLANUEVA, PAR MURILLO.

époque où Murillo commence d'entreprendre un de ses plus complets ensembles, la vaste décoration du couvent des Capucins.

Fondé en 1627, à demi détruit pendant la guerre de l'Indépendance, restauré en 1813 et finalement ruiné en 1835, ce couvent situé hors des murs de Séville, près de la porte de Cordoue, a possédé jusqu'à vingt toiles de Murillo, la plupart de premier ordre.

Comment, et à travers quelles dramatiques péripéties, ce trésor artistique échappa-t-il aussi bien aux rapines françaises qu'aux rapacités ou aux incendies carlistes, c'est ce que le touriste pourra se faire narrer tout au long en visitant au musée Provincial de Séville les dix-sept tableaux provenus des Capucins.

Aidé des précieuses indications fournies par Cean Bermudez, nous essayerons de reconstituer dans son ordonnance primitive la série de ces vingt tableaux ; on se rendra compte ainsi des contrastes et des effets décoratifs que l'artiste s'était proposé d'obtenir.

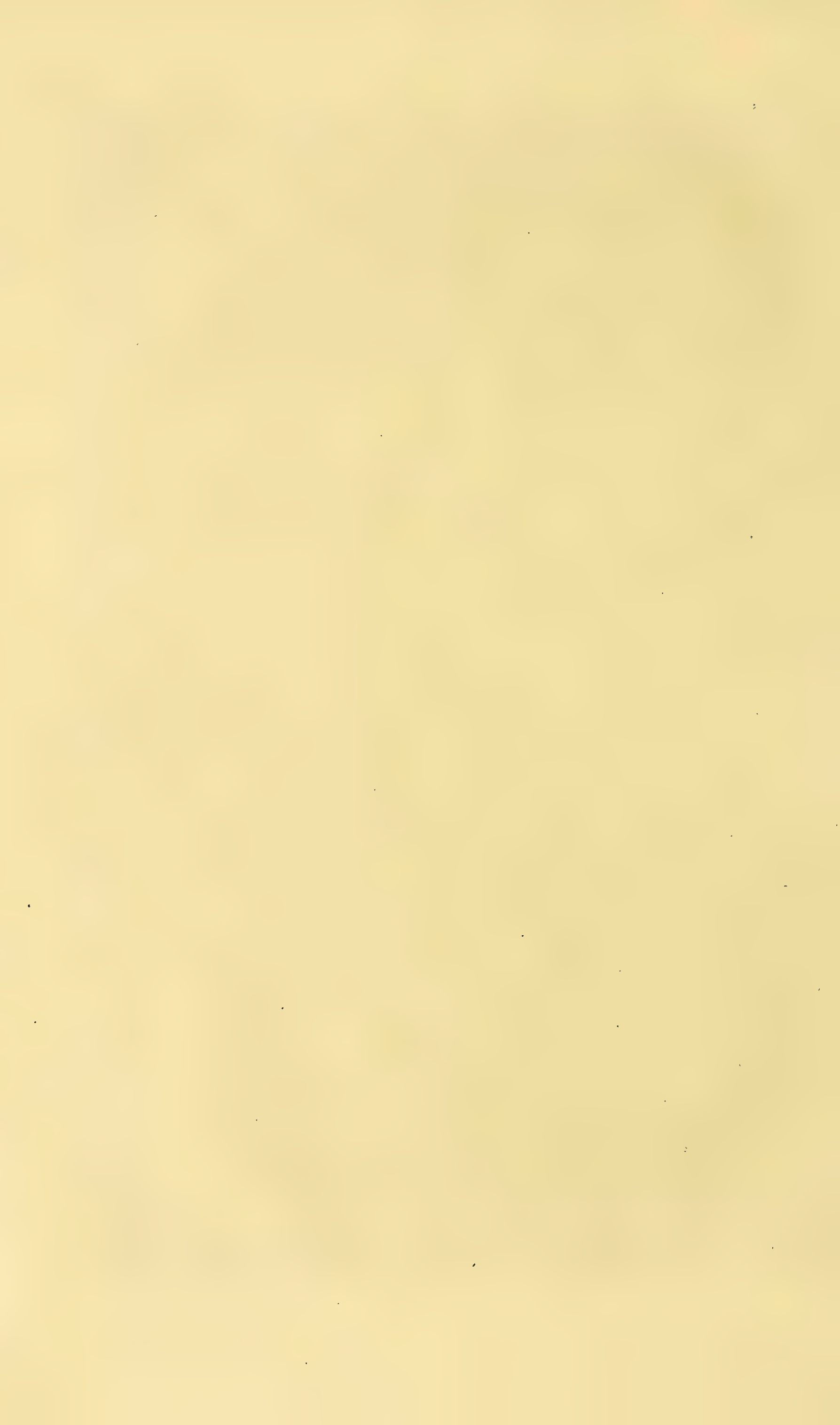
Le maître-autel présentait dix sujets, tous avec des figures grandes comme nature. Le morceau central, le *Jubilé de saint François,* n'est plus à Séville. Vendu par les moines pour subvenir aux frais de reconstruction de leur couvent, il fut un moment la propriété de l'Infant Don Sébastien, qui le céda au musée du Fomento de Madrid. De chaque côté du *Jubilé* étaient placés, formant entre eux une heureuse opposition, les *Saints Léandre* et *Bonaventure,* d'un caractère superbe et d'une rare vigueur d'exécution, et en regard les patronnes de Séville, les *Saintes Justine* et *Rufine,* soutenant la fameuse Giralda, d'une coloration admirable et d'une expression suavement exquise.

Au-dessus, figuraient d'un côté, *Saint Jean-Baptiste au désert,* et de l'autre, *Saint Joseph avec l'Enfant Jésus,* morceaux de facture sévère ; plus haut, se correspondaient un *Saint Antoine de Padoue* et un *Saint Félix de Cantalicie,* tous deux peints à mi-corps et retenant dans leurs bras l'enfant Jésus. Rien de plus frais, de plus rose, de plus charmant que cet enfant divin, et rien encore de plus tendre et de plus passionné que les délicates caresses dont les saints l'étreignent et l'enveloppent : on dirait des mères admirant leur premier-né, et le couvrant de baisers affolés.

Au sommet du retable, une *Sainte face* formait le couronnement, tandis que sur le tabernacle était placée cette belle *Vierge portant l'Enfant Jésus* que l'on reconnaît tout de suite au musée Provincial à un caractère particulier de noblesse uni à la parfaite beauté du modèle et à la splendeur du coloris. A coup sûr cette *Vierge* a été peinte dans une heure de génie.



[illegible] LA CROIX.



Dans le chœur, une *Annonciation*, celle où Murillo a le mieux rendu le sentiment de surprise et de grâce pudiques qu'éprouve Marie, avait pour pendant la *Pieta*, la *Mère de douleur*, page de tournure grandiose, d'un dessin sévère et ferme, mais violente d'effet autant qu'un Ribera : cette note, sorte de retour en arrière, est rare à constater à ce moment dans l'œuvre du maître.

Dans les nefs de l'église étaient dispersées huit grandes compositions. La *Naissance du Christ*, d'une tonalité chaude et vigoureuse, doit être citée; puis venaient un autre *Saint Félix de Cantalicie*, berçant dans ses bras l'enfant Jésus que la Vierge vient de lui confier, puis enfin un *Saint Antoine de Padoue*, débordant de langueur mystique.

L'une des chapelles de côté avait pour ornement le *Saint Thomas de Villanueva distribuant des aumônes*. C'était de tous ses ouvrages celui que Murillo préférait. Il l'appelait *son tableau*. A ce titre il mériterait déjà mieux que l'examen forcément succinct auquel nous condamne l'étude de tant de morceaux supérieurs.

Debout sous un portique d'une imposante architecture, le saint évêque, la mitre en tête, et tenant la crosse pastorale, distribue ses aumônes; agenouillé devant lui et s'appuyant sur une main, un mendiant estropié, à moitié nu, implore un secours. L'attitude de cet homme, vu de dos, présente un raccourci d'une audace extrême. A la droite de l'évêque se groupent une vieille femme, dont les regards tournés vers le saint expriment une pieuse admiration, un mendiant, qui se retire emportant une aumône et un enfant déguenillé. Au premier plan, à gauche, un autre enfant montre à une femme assise la pièce de monnaie qu'il vient de recevoir. Telle est, dans sa simple ordonnance, cette composition éclairée par de larges parti-pris. La lumière, venant du fond du portique, passe derrière l'évêque, frappant d'éclat la mitre blanche dont le ton, rehaussé par les gris argentés des fonds, s'exalte et flamboie; un autre rayon glissant entre deux colonnes tombe sur une table, où sont jetés des livres et une bourse ouverte, pour aller modeler à contre-jour le groupe de la femme et du petit enfant enlevé d'un contour lumineux de l'effet le plus pittoresque. Tous les plans que ne touchent pas ces lumières franchement frappées sont maintenus dans une gamme à demi obscure, égale, chaudement ambrée. Ces vigoureuses oppositions de clair et d'ombre feraient déjà de ce tableau une œuvre tout à fait à part dans l'œuvre du maître si des qualités plus élevées n'en rehaussaient encore le mérite. Le saint évêque est d'une tournure superbe; ses traits, d'une grande distinction, respirent dans leur noblesse la bonté souriante, facilement attendrie aux plaintes des malheureux. Le dessin, le modelé des nus,

particulièrement l'homme à genoux, sont saisissants de vérité comme la nature elle-même, et quant aux colorations, Murillo n'a certainement rien peint de plus fort, de mieux contrasté et pourtant de plus harmonieux; nous comprenons la prédilection du maître pour le *Saint Thomas de Villanueva*[1]. Une autre toile d'une intensité de sentiment dépassant encore de beaucoup ce que nous avons rencontré jusqu'ici de plus expressif dans l'œuvre de l'artiste, c'est le *Saint François au pied de la croix*. Mais toute description serait ici superflue, puisque l'eau-forte de Flameng, jointe à cet article, reproduit dans son interprétation serrée ce que cette composition offre d'énergique et de grandiose. Murillo n'a peint qu'une fois cet abandon complet, cette humilité profonde, cette absolue adoration qu'exprime le *Saint François*. Le geste de l'embrassement du Christ, coulé d'un jet, vivant, protége et caresse en même temps. Au reste, tout dans cette œuvre est magistral : modelé, dessin, coloration, clair-obscur, et il n'est pas jusqu'à cette pâle lueur, trouant les ténèbres et les vagues obscurités des fonds qui ne jette sur cette scène étrange, vision symbolique des destinées promises à l'ordre des franciscains, quelque chose de mystérieux et d'apocalyptique.

Pour clore cet inventaire des richesses, en Murillo, du couvent des Capucins, il nous reste à mentionner un *Saint Michel* et un *Ange gardien* placés autrefois de chaque côté de la porte du chœur. L'*Ange gardien* est à présent à la cathédrale de Séville. Nous ne pouvons passer sous silence la *Vierge à la serviette*, morceau d'une célébrité qui ne s'explique guère que par l'étrangeté du choix des modèles, d'un type plutôt moresque qu'espagnol, aux yeux démesurément agrandis, et dont les iris d'un noir profond ont une fixité inquiétante et presque farouche.

La légende veut que cette vierge ait été peinte sur une serviette de table et offerte en don au frère portier pendant le séjour que fit l'artiste au couvent des Capucins.

Dans un laps de dix années, de 1670 à 1680, Murillo avait terminé, indépendamment de tant d'autres ouvrages épars un peu partout aujourd'hui dans le monde, ces deux importantes décorations de l'hôpital de la Charité et du couvent des Capucins. « Admirables l'une et l'autre, — écrit excellemment M. Antoine de Latour dans ses *Études sur l'Espagne*

1. La galerie espagnole du roi Louis-Philippe a possédé une esquisse de ce même sujet, mais traité d'une manière différente. Cette esquisse, d'un coloris puissant et du plus vigoureux effet, a passé en Angleterre. Un autre *Saint-Thomas*, provenant des franciscains à Gènes, a figuré à Manchester à l'Exposition des *Trésors de l'Art*.

— la première a plus de grandeur, la dernière plus de charme. Là, l'Évangile garde toute sa gravité, il a ici toute la grâce de la légende. Sous cette forme plus familière, le délicieux génie de Murillo s'épanche avec plus d'abandon. Ces scènes, d'un mysticisme si tendre, ont je ne sais quoi de lumineux que la pensée pénètre sans effort et par où l'âme se laisse aisément ravir aux régions célestes[1]. »

Il serait difficile d'apprécier avec plus de justesse les tendances et le caractère de Murillo au moment précis où son génie atteint son apogée. Maintenant la vieillesse arrive et la mort approche. Déjà elle guette, pour l'anéantir d'un seul coup, cette exubérante organisation. Mais Murillo peut s'éteindre; son œuvre reste et il aura eu ce rare privilége de n'être pas même effleuré d'une trace de sénilité, d'une seule marque de défaillance.

PAUL LEFORT.

(La suite prochainement.)

1. Antoine de Latour. — *Études sur l'Espagne,* Séville et l'Andalousie. Paris, 1855.



A PROPOS DE COROT



La mort de Corot donne aux pages suivantes un véritable intérêt d'actualité. Leur auteur, le mordant et humoristique député de l'Aude, M. J. Buisson, a bien voulu les détacher pour nous d'un volume en préparation. Sans prétendre effacer le souvenir du travail que M. Paul Mantz[1] a naguère consacré à ce noble et doux génie, elles seront, du moins, le salut ému et rapide de la *Gazette* devant cette tombe à peine fermée. Elles nous permettront d'offrir à nos lecteurs la primeur d'une des eaux-fortes originales de Corot, et de reproduire en même temps la *Danse des Nymphes,* le seul tableau de l'artiste qui ait été acquis par l'État pour le musée du Luxembourg. Les eaux-fortes exécutées par Corot lui-même sont fort rares, — on n'en connaît que treize, — et celle-ci est incontestablement l'une des plus belles et des plus colorées.

L. G.

. . . .

Les hommes de notre temps resteront toujours des débiteurs insolvables envers Corot, car il a inventé pour eux des jouissances nouvelles. Il a ajouté quelque chose à ce que les peintres de paysage, même les plus grands, nous avaient, avant lui, révélé de la nature. Il a augmenté notre sympathie pour elle. Après les découvertes de ce bon génie, si grand, si lumineux, si doux, elle nous paraît plus humaine et presque fraternelle.

Personne n'a jamais résumé avec une aisance si magistrale l'expression d'un site, et n'a si bien découvert toute la poésie qu'il contenait. On pourrait même soutenir, et c'est là ce qui explique la résistance à l'admiration de Corot chez les esprits prosaïques, qu'au delà de la dose de poésie introduite par lui dans la peinture, il n'y a plus que de la *manie.* Les mêmes esprits s'imaginent qu'il a toujours peint le même paysage parce qu'il appliquait aux sujets les plus divers la même méthode d'unification. Méthode inappréciable qu'il avait conquise par quarante ans d'efforts et de luttes contre la nature, ou plutôt d'alliance avec la nature.

1. *Gazette des Beaux-Arts,* t. XI, 416-432, avec portrait gravé à l'eau-forte par M. Bracquemond.

En réalité, l'exposition posthume de ses ouvrages montrera à quel point il fut original et varié.

Rousseau et lui ont poursuivi l'expression de la vie dans le paysage avec une passion profonde, plus souvent intime, lyrique ou religieuse, chez celui-ci, plus dramatique chez celui-là. Ils restent tous deux assis maintenant au sommet de notre grande école de paysage, si riche, si forte, si éclatante, et qui contribue pour une si large part à conserver à notre pays sa prééminence artistique.



Avec Corot nous montons au point culminant de la peinture moderne du paysage. Jamais ne s'est vue, en effet, si noble intervention de l'homme dans la nature, ni en France, ni en Europe, depuis Poussin et Claude Lorrain, ces deux grands maîtres français dont le nom revient à chaque instant sous notre plume.

Rien d'intéressant comme de considérer en lui une belle personnification du véritable artiste.

Et d'abord, son démon le vient prendre au collet derrière un comptoir, et lui dit : « Tu seras paysagiste ! » Nulle chance visible ne le favorise et ne le pousse dans cette voie. En apparence même tout lui résiste, dans sa famille, et comme en lui-même, car son air extérieur le contredit. Et c'est malgré tout le monde qu'il aura découvert en lui et manifesté l'ordre divin, la destination naturelle la meilleure de sa personne morale. Il y aura donc dans cette vie de peintre la part de lutte et de commandement intérieur, il y aura l'attachement irrévocable, la naturelle fidélité jusqu'à la mort qui est le signe des vocations irrésistibles.

Ce démon, son démon, je serais tenté de l'apostropher : que n'a-t-il parlé à l'artiste sur les genoux de sa nourrice ? Le monde des contemplateurs eût admiré en lui la plus extraordinaire expression de lyrisme que la nature ait soufflée aux peintres de paysage.

Je voudrais, en ce moment, écrire dans l'atelier même de M. Corot pour parler de lui dignement et tracer de son talent un portrait simple comme lui-même. Privé de cette possibilité favorable, je dois, en partie, faire appel à mes souvenirs.

Des *études* d'après nature, un croquis ou l'idée d'un tableau, un ou deux tableaux, je n'en regarderai pas davantage.

Le voilà devant un village d'Auvergne au lever du soleil, par un brouillard du matin ; le voilà devant le Colysée et la splendeur de ces

soirées italiennes, où la lumière semble se concentrer dans l'intérieur du ciel avant de s'éteindre ; le voilà devant un moine franciscain méditant en plein soleil — j'ai cette dernière étude sous les yeux : — quelle que soit la diversité des impressions, c'est toujours le même artiste n'appliquant à l'observation de la nature ni parti pris, ni procédé, ni système, se laissant simplement pénétrer et posséder par elle. Il s'offre à elle comme un instrument attentif et docile, il se réduit, en quelque façon, à l'état et au rôle d'un objectif, à la fois très-sensible et très-indifférent. De là l'extrême variété de ses *études.*

Tel est, en effet, le secret des maîtres. C'est en étant impersonnels en face de la nature qu'ils arrivent à des créations vraiment fortes et personnelles. Ils se pénètrent, avec une sincérité et un désintéressement dont seuls ils sont capables, de l'œuvre visible ; les éléments du *vrai poétique* s'amassent et se classent peu à peu dans leur cerveau ; un travail d'assimilation lent et patient se fait dans la solitude avec toutes les peines de ces gestations intellectuelles, qui durent parfois la moitié d'une vie d'homme. A la fin, le moindre choc de la réalité suffit pour éveiller en eux un monde d'impressions. Une fécondité accumulée étonne les spectateurs ; le peintre a l'air d'improviser, les enfants naissent par douzaine, souvent jumeaux, encombrant l'atelier, portant cette fois, nettement accentuée, la double ressemblance de la nature leur mère et de leur père un grand artiste.

L'originalité des tableaux sera donc en raison de la naïveté des *études.* Naïf, Corot l'est comme un enfant. La naïveté, ce diamant, cette fleur première, cette innocence de la faculté plastique devant la nature, il l'a reçue d'une fée. Chacun l'a eue un moment ; il en est qui ne s'en souviennent guère. Pour lui, il ne la perdra jamais et il conservera ce charme inexprimable, dans une créature intelligente parvenue à son développement, de la réunion de la science et de la candeur. Il reflète naïvement la fraîcheur, l'élégance, la majesté naïves des choses.

A cette bonhomie, à cette impartialité attentive, à cette impersonnalité, faculté souveraine des forts aux heures d'étude, des forts qui savent attendre le moment de commander, il en ajoute une autre qui n'est pas moins précieuse : l'instinct qui porte à résumer, à imposer silence à l'infinité des détails empressés demandant à la fois la parole, et à prendre l'ensemble d'une impression par les sommets. De là l'unité saisissante de ses peintures.

Mais voici l'heure de l'empire à exercer sur les choses par l'artiste devenu maître. Allons au premier venu de ses charbonnages, au *Souvenir de Mortefontaine,* par exemple. C'est ici que se montre le don de résu-



LA DANSE DES NYMPHES, PAR COROT. (MUSÉE DU LUXEMBOURG.)

mer, ce grand sens artistique qui saisit la nature par la synthèse. Aucun instrument ne semble avoir été assez rapide pour aller au but et fixer instantanément la conception poétique de Corot. Sa pensée ardente a couru sur des traits électriques qui animent, en quelque façon, d'une circulation sensible son inspiration. Jamais spontanéité semblable. L'intuition et l'expérience, avec un accord merveilleux, fixent simultanément les points essentiels. Tout vibre et tout vit; en même temps, tout naît ordonné et grandiose dans cette rare imagination.

Aucune confusion, d'ailleurs, n'est possible entre ce crayonnage héroïque et les fanfaronnades des habiles. Ceux-ci donnent surtout le superflu, ici il n'y a que l'essentiel. On peut regarder et méditer : chaque chose principale est à sa place, et déjà l'image est parlante et s'impose à la mémoire. Un objet, sur les premiers plans, est-il mieux écrit que les autres, aussitôt s'y révèle le caractère d'une observation supérieure et savante. Ces arbres jaillissent du sol avec une hardiesse étonnante; c'est que leurs racines trempées dans des eaux généreuses poussent les branches avec des élans magnifiques. D'un autre côté, la silhouette des figures se détachant sur la clarté du lac, suffit à indiquer le diapason du *Souvenir de Mortefontaine.*



Parmi les tableaux exposés[1], j'en choisirai deux seulement : la *Toilette,* au Champ de Mars; le *Marisselle,* aux Champs-Élysées.

La *Toilette* est un Corot idéal, la vue de Marisselle près Beauvais un Corot à la fois naïf comme une photographie, et intime. Dans les deux l'artiste a saisi avec une égalité parfaite la poésie particulière de chaque site.

La *Toilette :* sous ce titre, l'auteur a désigné un panneau en hauteur, représentant de l'eau qui baigne un contour, un tertre couronné de quelques arbres élancés, épars et comme disséminés au hasard sur un plateau. Leur tronc est argenté, leur feuillage frémissant et mouvant. Ils portent sur leurs branches, comme une production naturelle, les fruits d'or de l'Idéal, la grâce, l'élégance, la hauteur, la grandeur. Une jeune femme, assise et demi-nue, est peignée par sa suivante, au sortir du bain. Au second plan, une autre, plus svelte et debout, lit,

1. Exposition universelle et Salon de 1867.

adossée à un jeune ypréau. L'air le plus limpide baigne la campagne, et l'expression d'une couleur discrète écrit dans le ciel, sur la terre, sur l'herbe : lumière, paix, sérénité. Pas l'ombre d'agencement, nul prétexte à ce mot affreux de *composition*, et, cependant, l'ordre dans un doux rayonnement.

Le grand naturel de cette nature élève et séduit naturellement. Il n'y a rien de si *maître* dans l'Exposition ; et pour moi, je l'avoue, une telle peinture me comble.

Qu'on imagine une galerie tapissée avec des Poussin, on y verra promener idéalement, suivant les sujets, Socrate et Platon, saint Augustin, Fénelon, des hommes d'État amis des arts ; une autre décorée avec des Claude !... Socrate et Platon restant, Alcibiade les suit : saint Augustin s'en va, de peur de se souvenir ; le Fénelon du *Télémaque*, l'auteur de cette invention platonicienne des Champs-Élysées où les âmes se nourrissent de pure lumière, ne saurait quitter un tel confident de la lumière ; les hommes d'État sont remplacés par les princes, les grands seigneurs, les amoureux, les femmes à grande passion. Qu'on en suppose une troisième meublée avec de tels Corot, on n'y pourra faire mouvoir, converser, chanter que des poëtes.

Inutile de dire que les peintres affluant, bien qu'à des titres divers, aux trois rendez-vous, donneraient le ton.

Cherchons maintenant les Corot exécutés *ad vivum*, et répondant à la formule : peindre d'après nature.

Le *Marisselle* reproduit un clocher de village au bout d'un chemin montant au-dessus de l'eau. Une eau calme, dont les bords sont encombrés de jeunes peupliers et de jeunes saules encore dépouillés, poussant des lattes vigoureuses qui encadrent le village.

Une remarque suffira pour faire apprécier la valeur de ce ravissant tableau. Chacun sait combien il est difficile, à la campagne, de conserver un paysage peint, dans son cabinet. Par la fenêtre entr'ouverte, la nature, éternellement triomphante dans la fraîcheur de ses métamorphoses, accuse tour à tour les procédés, les vernis et l'art, la matière et l'artiste ; elle use vite et sans remède l'admiration. Je crois pouvoir affirmer que le *Marisselle* se garderait, jusqu'à épuisement des yeux, dans un chalet bâti au milieu même de la forêt de Fontainebleau.

Le peintre ordinaire du ciel s'est ici dépassé. Le ciel, en effet, n'est plus de la couleur, du bleu, un pis-aller, mais de l'air impalpable. Ce ciel tout seul serait une ressource impayable contre le spleen des jours de pluie. Je vais du tableau au réel, de l'air à l'air, de l'eau à l'eau, du clocher de Marisselle au clocher de mon village ; à force de naïveté,

de fraîcheur, de jeunesse, le peintre a lutté sans pâlir avec la nature qui m'environne.



Qu'on prenne, dans son œuvre, une étude, un croquis, un tableau, Corot est donc le maître, le héros, la voix de la grande peinture française de paysage, l'écho de nos grands maîtres à travers les temps. Moins carré, moins austère que Poussin, moins précis, moins majestueux, moins ardent et voluptueux que Claude; plus lyrique à la fois et plus intime, et parfois aussi grand; continuateur et novateur, de son pays, de son temps, de tous les pays, de tous les temps.

Poëte au sens moderne, avec ce mélange des genres, ce charme subtil et cette liberté d'investigation qui demande à chaque chose sa poésie intrinsèque, on peut voir en lui le représentant le plus irréprochable et le plus élevé du sentiment de la nature, qui a été notre nouveauté. Son titre, malgré ses mérites techniques et sa naïveté incomparable, est dans sa grande imagination; c'est par là qu'il est devenu le familier des demi-dieux de la peinture. Seul capable de ressusciter le vrai paysage antique et d'illustrer, par exemple, Daphnis et Chloé, il a choisi, comme Poussin aurait pu le faire, le site où saint Sébastien a dû rendre l'âme; il a fait entrer le Dante avec la louve dans la forêt mystérieuse; il a jeté dans l'air glacial du matin le cri des sorcières de Macbeth. Imagination intuitive s'attaquant directement aux choses, aux scènes, aux auteurs, il a montré une âme capable de leur appliquer avec une familiarité naturelle, sans intermédiaire, sans rhétorique, ce qu'il a appris directement aussi de la nature.

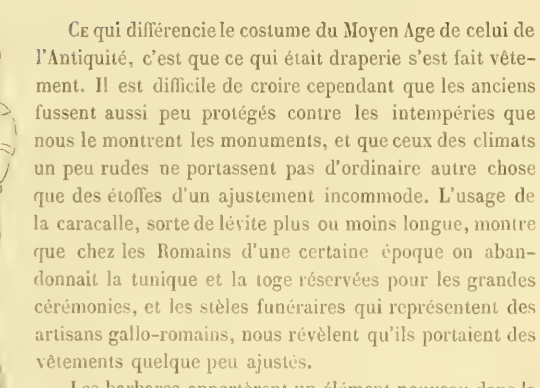
Allons-nous, cependant, fermer les yeux sur ses faiblesses?... Notre querelle à son démon indique assez ce que nous en pourrions dire. Il ne faut pas toujours, avec des *si* et des *mais*, éteindre la flamme des plus douces joies. La rigueur du jugement est une ingratitude; le droit strict, la souveraine injustice envers un tel maître. Une fois par reconnaissance, qu'il nous soit permis de rester sur le *quid divinum* de cette œuvre et de ce poëte. Assez de gens diront ce qui lui manque, sans prendre garde que, s'il avait la précision scientifique et la fermeté, l'exécution accentuée, l'éclat varié, véritablement il n'y aurait plus rien à peindre pour les paysagistes de l'avenir.

J. BUISSON.

EXPOSITION DE L'UNION CENTRALE

HISTOIRE DU COSTUME

SALLE DU MOYEN AGE



Ce qui différencie le costume du Moyen Age de celui de l'Antiquité, c'est que ce qui était draperie s'est fait vêtement. Il est difficile de croire cependant que les anciens fussent aussi peu protégés contre les intempéries que nous le montrent les monuments, et que ceux des climats un peu rudes ne portassent pas d'ordinaire autre chose que des étoffes d'un ajustement incommode. L'usage de la caracalle, sorte de lévite plus ou moins longue, montre que chez les Romains d'une certaine époque on abandonnait la tunique et la toge réservées pour les grandes cérémonies, et les stèles funéraires qui représentent des artisans gallo-romains, nous révèlent qu'ils portaient des vêtements quelque peu ajustés.

Les barbares apportèrent un élément nouveau dans le vêtement. Les Gaulois n'avaient d'abord recouvert leur buste que d'un manteau — *la saie,* — tandis qu'un pantalon, — *les braies,* — se perdant dans un soulier de peau, protégeait le reste du corps : ils finirent par y ajouter une tunique.

La tunique, les braies et le manteau, tel fut le costume dont, sous des noms et avec des formes variables, le Moyen Age hérita des populations formées du mélange des autochthones, des conquérants et des envahisseurs, qui pour la France furent les Gaulois, les Romains et les Francs.

C'est le costume que Charlemagne portait lui-même, réagissant contre l'envahissement des amples vêtements que la mode avait empruntés d'abord aux Latins, puis aux Grecs.

Ce sont les variations principales de ce costume que nous voulons suivre, depuis les Carolingiens jusqu'à la fin du xve siècle, en nous

appuyant sur les exemples que donnait la salle de l'histoire du costume affectée au Moyen Age.

Mais, bien que nous nous fussions plus spécialement chargé du soin de la garnir, nous devons avouer sans la moindre hésitation qu'elle était loin de nous satisfaire, et que, si elle offrait un grand nombre de monuments précieux, il y en avait beaucoup parmi eux qui ne donnaient aucune indication sur l'objet qui nous préoccupait plus spécialement. C'étaient des choses brillantes qui en remplissaient le vide et occupaient la foule, mais ce n'étaient point des documents pour l'histoire du costume. M. Stein, et surtout M. Spitzer nous avaient confié des émaux et des ivoires aussi magnifiques que précieux pour l'histoire de l'art, mais c'est surtout dans les manuscrits de M. A. Firmin Didot, dans les estampages de dalles tumulaires faits par M. A. Fichot pour le ministère de l'instruction publique, dans la collection des moulages de sceaux prêtée par la direction des Archives nationales, que nous avons pu trouver des renseignements.

C'est que pour le Moyen Age les documents sont rares et d'une nature toute spéciale. On ne les trouve que dans la statuaire monumentale et dans les manuscrits, et combien doit-on feuilleter de ces derniers avant de trouver quelque chose qui vaille. Or il est impossible de détacher d'un édifice les statues et les bas-reliefs qui le décorent, et les collections de manuscrits sont rares, ailleurs que dans les bibliothèques publiques. La peinture sur panneau ne vient qu'au xve siècle, les vitraux ne sont ni d'un déplacement ni d'une exposition faciles, et l'on ne peut guère compter que sur les hasards de quelques sculptures portatives qui décoraient des meubles et des ustensiles, et enfin sur les tapisseries. Pour la peinture et la statuaire, M. Arondel nous a été d'un grand secours.

Les renseignements que nous a donnés la salle du Moyen Age, concernant le costume religieux, le costume militaire et le costume civil : nous devons adopter ces trois divisions afin d'apporter un peu d'ordre dans le résumé, que nous voulons faire aussi succinct que possible, de ce que nous avons pu étudier là... ou ailleurs.

Le costume religieux. — Le costume que portait le prêtre dans l'habitude de la vie est peu connu, parce que l'art a peu trouvé d'occasions de le représenter. Il ne devait guère différer de celui des autres classes de la société.

Nous voyons, en effet, sur la tapisserie de Bayeux, que même à la fin du xie siècle, en Normandie, le costume des clercs dans la vie ordinaire ne diffère en rien de celui des laïques. La tonsure seule les distingue. Il



PIERRE TUMULAIRE DE JEHAN, CHANOINE DE NOYON. († 1350.)

y a même une scène religieuse, — le transport du corps d'Édouard à l'église, — où le clergé porte ce que nous appellerons le costume laïque, tandis qu'ailleurs on le voit revêtu du costume sacerdotal. A l'époque où l'on voulut apporter quelque discipline dans la tenue du clergé, les mandements des évêques témoignent qu'il fut difficile de ramener les prêtres à une simplicité et à une austérité dans le vêtement dont ils s'écartaient sans cesse. Le registre des visites pastorales d'Odon Rigaud, archevêque de Rouen du temps de saint Louis, le prouve assez.

Ce costume, ainsi que celui des gens de loi, dut finir par se composer d'une longue robe de couleur sombre et d'un bonnet presque cylindrique. C'est celui que nous montrent quelques monuments du xve siècle.

Le costume sacerdotal, qu'il était défendu au ixe siècle de porter en dehors des fonctions religieuses, devait, ce nous semble, peu différer du vêtement usuel; il n'a guère varié pendant le Moyen Age, ni dans sa composition ni dans sa forme.

A l'époque carolingienne, il se compose, pour le diacre, d'une aube, longue robe de lin, fendue sur la poitrine et ajustée autour du col, munie de manches étroites, et maintenue par une ceinture; d'une étole formée de deux longues bandes d'étoffe ornée, passée sur le cou et descendant par devant jusqu'au bas de l'aube, souvenir sous un autre nom, affirme M. J. Quicherat (*Histoire du costume en France*), de l'oraire (*orarium*), que les officiants portaient à la ceinture pour en recouvrir leurs mains lorsqu'ils devaient saisir les vases sacrés; et par dessus le tout d'une tunique à manches larges, — la dalmatique, — ornée de deux bandes verticales garnies de houppes de laine ou de soie, souvenir des « claves » qui décoraient les tuniques des chrétiens du ive siècle.

Une étroite bande d'étoffe ornée que le diacre porte à la main droite, remplace le *sudarium* qui dut avoir, après la transformation de l'oraire en étole, la même fonction que lui. C'est le manipule.

Le prêtre, lorsqu'il officie, ne porte point la dalmatique par-dessus l'aube et l'étole, mais il revêt la chasuble ou *planeta* formée d'un vaste disque d'étoffe percé d'un trou central pour le passage de la tête.

A mesure que les communications deviennent plus fréquentes avec l'Orient d'où l'on peut rapporter des étoffes de soie, les vêtements sacerdotaux deviennent plus riches et plus ornés, tels que nous les montre la pierre tumulaire de Jean, chanoine de Noyon († 1350).

L'aube y est parée d'un « orfroi » quadrangulaire cousu à sa partie antérieure, près du bord. Trois autres étaient cousus, l'un postérieurement, et chacun des deux autres à chaque poignet, de façon que ces quatre

orfrois formaient la croix lorsque l'aube était disposée pour que le prêtre la revêtit.

Au-dessus on voit les deux extrémités de l'étole. Le manipule qui n'est plus porté à la main droite pend au bras gauche.

La chasuble relevée sur les bras est faite d'une étoffe souple, de soie fort probablement, tissée de dessins quadrillés, et ornée d'une bande étroite qui descend de l'une et l'autre épaule pour rejoindre une bande verticale qui tombe devant et derrière, de façon à former une croix.

Au-dessus de l'ouverture de la chasuble on voit un large galon qui entoure le cou, et que les artistes qui se piquent d'exactitude archéologique considèrent comme le collet de la chasuble. Ils se trompent. La chasuble n'a point de collet. C'est l'orfroi de « l'amict », souvenir de l'ancien pluvial ou manteau à capuchon, qui est remplacé aujourd'hui par un simple linge de la grandeur d'une serviette dont le prêtre se couvre les épaules avant de revêtir l'aube, après l'avoir posé un instant sur sa tête.

Mais les membres du clergé régulier, qui a mieux conservé les traditions que le clergé séculier, ne s'approchent de l'autel, lorsqu'ils vont y officier, que la tête recouverte de l'amict qu'ils rabattent ensuite.

La fonction de l'orfroi que nous signalons sur l'effigie du chanoine Jean est indiquée par les quelques plis que le tissu plus souple de l'amict forme au-dessus du calice que le personnage porte de ses deux mains. Dans la statuaire de la cathédrale de Chartres ce détail est très-clairement indiqué.

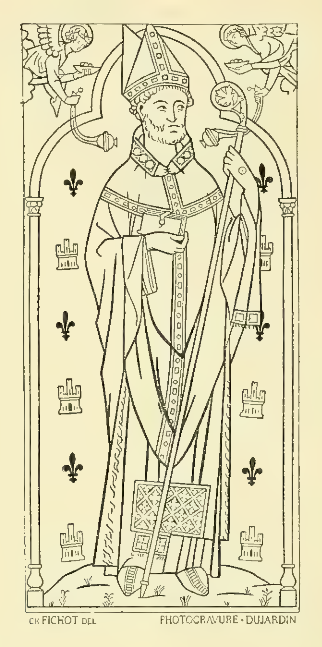
Ici le personnage porte sur la tête « l'aumusse », qui est l'attribut du canonicat. C'est une pièce d'étoffe doublée de fourrure dont les chanoines se protégeaient la tête pendant les longs offices nocturnes, et qu'ils portent aujourd'hui sur le bras.

Les évêques se distinguent des prêtres par la tunique comme celle des diacres, portée par-dessous la chasuble, et par la mitre, coiffure dont la forme est bien connue, mais dont la construction l'est moins, car il est rare que les artistes ne l'interprètent fort mal. Nous en avons vu et examiné un certain nombre en France et en Allemagne : M. Spitzer en avait exposé une fort belle du XIVe siècle, et toutes se composent de deux morceaux d'étoffe taillés en pentagone irrégulier. Les deux petits côtés latéraux sont cousus ensemble, et les côtés qui forment la corne sont réunis par un morceau carré qui a pour côté le rampant de la corne, et qui forme soufflet.

Pendant le XIIe et le XIIIe siècles la hauteur de cette coiffure ne dépasse pas $0^m,25$. Elle augmente de $0^m,10$ du XIVe au XVe, tandis que ses deux petits côtés cessent d'être taillés normalement au grand côté qui ceint la

tête. On sait à quelle hauteur extravagante en sont arrivées les mitres d'aujourd'hui.

Deux fanons, souvenir probable d'une sorte de diadème que nous avons vu sur quelques statues épiscopales dans le midi, pendent derrière



PIERRE TUMULAIRE DE PIERRE D'AUTEUIL,

Abbé de Saint-Denis. († 1229.)

la mitre. Si les textes parlent de cette coiffure dès le xie siècle (M.-J. Quicherat, *Histoire du Costume*), nous ne croyons pas qu'on en ait rencontré avant le xiie. Ainsi dans la collection des sceaux exposée par la direction des Archives nationales, l'un qui était attaché à une pièce de 1126 nous montre encore Hugues, évêque d'Auxerre, tête nue.

Les prêtres et les évêques, suivant les occasions, portent un autre vêtement de dessus, qui est la chape. Nous ne saurions mieux la comparer qu'à un burnous dont elle a la forme et le capuchon. Elle était main-

tenue sur la poitrine par une agrafe d'orfévrerie, et plus tard, comme aujourd'hui, par une bande d'étoffe. L'appendice semi-circulaire qui pend derrière le dos de la chape actuelle est un souvenir de l'ancien capuchon.

En définitive, la chasuble et la chape du Moyen Age ne différaient qu'en deux points. La seconde était fendue longitudinalement et était munie d'un capuchon.

Le costume des archevêques ne diffère de celui des évêques que par un détail. Par-dessus la chasuble, et la chasuble seule, ils portent une bande étroite de laine blanche, chargée aujourd'hui de petites croix noires, qui est fixée par des épingles et complétement indépendante. Il ne faut pas la confondre avec l'orfroi de la chasuble, qui, lui, est cousu et forme des plis avec elle, tandis que le « pallium » archiépiscopal pend d'un seul jet par-dessus la chasuble. Ce détail est parfaitement caractérisé sur une des figures du magnifique retable du XIIIe siècle qui est venu de Saint-Germer au musée de Cluny.

On a prétendu que sur les sceaux la position de la volute de la crosse distinguait les évêques des abbés. Que les premiers étaient représentés tenant la crosse avec la volute en dehors, pour indiquer leur juridiction étendue à tout le diocèse; et que les seconds étaient figurés avec le crosseron tourné vers eux, pour indiquer uue juridiction toute intérieure, restreinte à leur abbaye. Les monuments ne justifient point cette opinion, la position de la crosse étant réglée le plus souvent par la forme du sceau.

Si la crosse est l'attribut des évêques et des archevêques, ceux-ci ont seuls le droit de se faire en outre précéder de la croix processionnelle. On a prétendu leur attribuer la croix à doubles branches, mais par erreur, croyons-nous. Cette croix, ainsi que nous l'avons dit à propos de l'Exposition de Lille, n'était ainsi faite au Moyen Age que lorsqu'elle devait contenir un morceau de la vraie croix. Nous avons vu cependant l'archevêque de Bamberg officier en grande pompe, précédé d'une croix à doubles traverses, mais peut-être y a-t-il là un usage local résultant de l'existence d'une croix reliquaire ?

Nous avons vu dans des recueils de costumes ecclésiastiques attribuer au pape une croix à triples traverses. Pendant le Moyen Age la tiare seule le distingue, c'est alors une coiffure conique assez basse qui ne prend la triple couronne qu'au XIVe siècle.

Costume militaire. — La tradition romaine dut se perpétuer longtemps dans les Gaules pour le costume militaire. Mais se perpétua-t-elle aussi longtemps que le feraient croire les manuscrits carolingiens ? Nous ne le pensons pas. Nous croirions plutôt que les miniaturistes de ce temps

qui représentent les empereurs d'Occident sur leur trône, opéraient surtout d'après quelque image venue de Byzance, où l'empereur de Constantinople était figuré au milieu de sa cour et de ses gardes. De là le peu de confiance que l'on doit avoir pour ces représentations des gardes de Charles le Chauve coiffés d'un casque d'une construction difficile à expliquer et revêtus d'une cuirasse à lanières pendantes par trop traditionnelle. Les rares représentations d'un caractère moins solennel où nous trouvons des soldats, nous montrent ceux-ci simplement vêtus d'une tunique et d'un manteau, sans coiffure, et armés d'une épée ou d'une pique et d'un bouclier rond. Ce costume ne différant guère de celui des guerriers francs, M. J. Quicherat cite comme exemple de la pauvreté de ce costume les Saxons qui assiégèrent Paris en 946 et qui étaient coiffés de chapeaux faits de tortillons de foin.

Nous citerons cependant une bible de la Bibliothèque nationale qui passe pour être du xe siècle, dont les dessins à la plume nous montrent les principaux parmi les guerriers, les Machabées, par exemple, portant une armure défensive par dessus la tunique qui la dépasse, et une coiffure qui doit être de fer. Ce vêtement est figuré de deux façons différentes. Tantôt il est indiqué par des hachures croisées, et il doit être fait d'un tissu de mailles : ce serait le haubert; tantôt il est figuré par des imbrications ponctuées, et il doit être composé d'écailles de fer rivées à un dessous de cuir ou d'une forte étoffe rembourrée. Ce serait la brogne.

L'usage d'une pièce carrée que l'on aperçoit au sommet de la poitrine nous semble avoir été expliqué par M. Viollet-le-Duc (*Dictionnaire du mobilier*, t. V, ARMURE), qui la croit mobile et destinée, en agrandissant l'ouverture du col, à faciliter le passage de la tête.

Le casque ou heaume, ainsi que l'appellent toutes les chansons de geste, est en forme de dôme, bordé par un ourlet saillant qui se développe en couvre-nuque et muni d'une arête médiane qui monte du bord au sommet. Un écu en amande, un large glaive et un épieu complètent l'armement. Les pieds sont chaussés de souliers fixés à la jambe par des lanières et munis d'éperons.

Notons que les chevaux de cette aristocratie militaire ne sont conduits qu'au moyen d'un simple caveçon.

Un monument qui par l'abondance des détails fait oublier tous les documents contemporains, la tapisserie de Bayeux nous montre quels changements un siècle avait apportés dans le costume militaire.

La tunique de guerre, haubert ou brogne, se complète en haut par un capuchon, en bas par un caleçon de même nature. La forme en est très-nettement indiquée dans la scène où les Normands sont représentés em-

barquant leurs provisions et leurs armes. Le heaume toujours conique est armé d'un appendice qui descend au-devant de la figure et qui porte le nom de nazal. Cette défense était assez large pour couvrir une grande partie du visage, aussi voit-on dans une scène Guillaume le Conquérant relevant du même coup heaume et nazal afin de se faire reconnaître des siens.

En outre du caleçon, le duc et les chefs principaux portent des chausses semblables qui descendent jusqu'au pied chaussé d'un soulier à éperon.

Le guerrier devait ceindre le baudrier par-dessous le haubert, et l'épée s'y attachait, soit par un crochet, soit plutôt par des courroies qui passaient par une ouverture pratiquée au côté gauche.

Quelques lances apparaissent garnies du gonfanon, petit drapeau terminé en pointe portant parfois un signe de reconnaissance.

Nous trouvons ce costume sur un sceau de Guillaume de l'année 1069.

Le vêtement de mailles, dont toutes les parties étaient solidaires, dut



CHEVALIER DU XII[e] SIÈCLE.

se transformer assez rapidement, l'équitation ne devant pas être des plus faciles avec un caleçon tout garni de fer. Aussi, dès le XII[e] siècle, le voit-on se transformer en une simple chemise de mailles qui descend jusqu'au-dessous des genoux et recouvre une longue robe qui la dépasse. Une coiffe de mailles la complète. Le heaume est encore conique. Un sceau de 1140 nous montre Guillaume de Nevers ainsi vêtu. L'image ci-jointe, extraite de *l'Apocalypse* de la Bibliothèque, nous montre ce costume avec le heaume cerclé de pierreries, le « heaume gemmé », comme disent les romans. Cette mode se prolonge jusqu'en 1165, ainsi que le montre un sceau de Galeron de Meulan, et même celui de Richard Cœur-de-Lion en 1191. Mais ici apparaît le heaume cylindrique, enveloppant toute la tête et portant sur les épaules.

Dans certaines représentations de chevaliers coiffés du heaume conique, on voit flotter derrière cette coiffure une bande d'étoffe « le volet »,

dont l'usage est assez difficile à expliquer. L'inexpérience des imagiers qui nous ont transmis ce détail, nous laisse incertains si ces plis d'étoffe appartiennent à une garniture intérieure ou à un revêtement extérieur. Ce sèmble être en tout cas l'origine des lambrequins dont les déchiquetures s'enroulent en de si nombreux caprices autour des cimiers qui surmontent les écus d'armoiries du XIVe et du XVe siècle.

On reconnaît « le volet » qui flotte au sommet des heaumes des chevaliers dans la scène de l'attaque du château d'Amour qui décore une boîte de miroir du cabinet de M. Arondel. L'analogie nous fait croire



BOITE DE MIROIR. XIVe SIÈCLE.

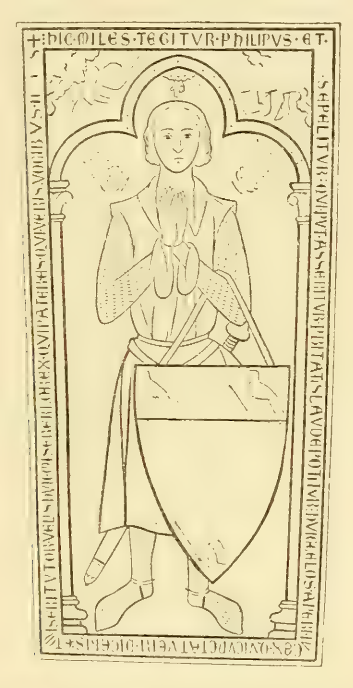
qu'une étoffe recouvrait le heaume afin de le protéger contre les ardeurs du soleil et les intempéries, comme on recouvrit le haubert par la cotte d'armes au lieu de le lui superposer.

Cette simple modification constitue la principale différence entre le costume militaire du XIIe siècle et celui du XIIIe.

L'effigie tumulaire de Philippe qui provient de l'église de Taverny, et que nous reproduisons, et celle de Heudes de Montfaucon datée de 1299, montrent le même costume. Il consiste en un haubert de mailles, muni d'une coiffe et de gantelets, sous une cotte d'armes sans manches; puis de grèves et de chaussures semblables.

Ceci est l'accoutrement typique; mais combien de détails dans ses différents modes d'ajustement l'on trouve indiqués séparément dans une foule de documents écrits ou figurés. Ainsi le capuchon, qui est ici rabattu

sur les épaules, se laçait autour du visage de façon à n'en laisser visibles que les yeux et le nez que recouvrait ensuite le nazal du heaume. Ainsi le caleçon au lieu d'être de mailles était d'étoffe rembourrée qui protégeait les genoux. Ainsi, encore, les grèves, au lieu d'envelopper la jambe



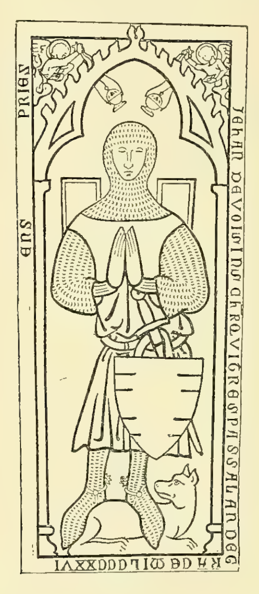
PIERRE TUMULAIRE DE PHILIPPE. XIIIe SIÈCLE.

comme un bas, étaient souvent ouvertes longitudinalement et assujetties par des courroies, comme on fait pour les guêtres aujourd'hui.

Ces modifications varient à l'infini.

Le heaume à nazal fut abandonné pendant le XIIIe siècle et remplacé par un heaume cylindrique percé antérieurement de deux fentes horizontales à la hauteur des yeux, que l'on appela *œillères,* et de trous à la hauteur de la bouche afin de faciliter la respiration. Deux bandes de fer croisées sur la face consolidaient cette partie du heaume. Celui-ci proté-

geait la tête contre la lance et contre l'épée. Son poids seul et la position inclinée en avant que prenait le chevalier résistaient à la première, et nous verrons que l'insuffisance de ces moyens, prouvée par une joute représentée sur une boîte de miroir appartenant à M. Spitzer, fit imaginer plus tard d'autres systèmes de coiffure. Son épaisseur devait résister à la seconde qui ne frappait que du tranchant. Le Moyen Age ne semble pas avoir soupçonné qu'on pût se servir de la pointe de l'épée pour com-



JEAN DE VOISINS, CHEVALIER. (1326)

battre. Ce furent les Italiens de la Renaissance qui usèrent de cette partie de l'arme contre la chevalerie de François Ier, et qui naturellement en eurent raison, comme au XIVe et au XVe siècle les archers anglais de celle de Poitiers et d'Azincourt. C'est toujours la même infatuation et la même histoire.

Afin d'augmenter le système de défense de la tête, on substitua parfois à la coiffe du haubert une calotte de fer, à laquelle la maille était attachée, n'ayant plus pour objet que de protéger le cou Certains romans dans l'énumération de ce que tranchait un merveilleux coup d'épée

mentionnent, en effet, le bacinet : c'était le nom que l'on donnait au heaume, puis le « bacin ». Un passage de Joinville indique qu'une coiffure plus légère et permettant de respirer qui s'appelait un « chapel » remplaçait parfois le heaume.

Lorsque l'épée, frappant obliquement le heaume, descendait sur l'épaule, elle y rencontra d'abord plusieurs épaisseurs d'étoffes et de mailles, qui étant insuffisantes nécessitèrent un nouveau mode de protection. On y ajusta une pièce de métal, recouverte d'habitude d'un tissu, qui nous semble être la première pièce solide, en outre de la coiffure, qui ait fait partie de l'équipement militaire. C'est l'« ailette », qu'un passage du roman d'*Amadas et Ydoine* semble désigner sous le nom de « blason ». Cette pièce, en effet, porta souvent celui du chevalier. On la voit dressée sur chaque épaule dans les monuments de la fin du XIIIe siècle. Le sceau de Philippe le Hardi, alors qu'il n'était encore que comte de Valois, en 1287, en montre un exemple. Nous en donnons un second d'après la pierre tumulaire de Jehan de Voisins († 1326) qui existe dans l'église de Voisins-les-Bretonneaux (S. et O.).

Une autre pièce, qui apparaît en même temps que l'ailette sur plusieurs effigies tumulaires d'Angleterre, et même qui la précède, est la *genouillère*, qui semble avoir été faite d'abord de cuir piqué, si l'on examine avec soin les ornements qui la décorent, notamment sur deux effigies, l'une de 1277, l'autre de 1302 (Ch. Boutell., *Monumental Brasses and Slabs*), mais qui plus tard dut être d'acier.

ALFRED DARCEL.

(La suite prochainement.)



FORTUNY[1]



U moment de la déclaration de la guerre franco-allemande, Fortuny partit pour l'Espagne. Il s'arrêta peu à Madrid et y fit cependant une aquarelle enlevée en deux séances; elle représente une scène de carnaval du siècle dernier, au milieu d'un parc; le groupe principal est composé de deux masques qui s'intriguent et de musiciens debout sur un banc. On voit au loin des groupes plus nombreux qui s'agitent sous des bosquets; le fond du sujet est occupé par une balustrade en marbre. Elle appartient à M. Stewart. Il partit de là pour Séville et alla ensuite s'établir à Grenade, dont il ne peut dans toutes ses lettres vanter assez le climat enchanteur. Il s'y montre toujours le même, acharné au travail et enthousiaste de son art. Nous donnons ici quelques-unes de ces lettres où il nous parle lui-même, et où on le verra tout entier. Cette époque fut la plus heureuse de sa vie. Grenade lui plaisait; il y trouvait de nombreux objets d'art que ses moyens lui permettaient d'acquérir; il se trouvait à deux pas du Maroc où l'attiraient sans cesse ses souvenirs et où il allait raviver ses impressions.

Grenade, juillet 1870.

Très-cher Attilio,

En ce moment je reçois ta lettre et je suis content que tu te souviennes de moi. Il y a bien longtemps que je n'avais reçu de lettre de toi, et c'est seulement par Reitlinger que j'avais de tes nouvelles.

J'ai vu ton dernier tableau et il m'a paru manquer d'intérêt; il était un peu dur de ton; pour ce sujet il fallait une couleur plus luxuriante et une facture plus coquette. Les aquarelles de l'exposition faisaient très-bien : avec celles de Rico, c'étaient les meil–

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. XI, p. 267.

leures. Cherche à finir davantage tes tableaux, car tu sais bien que les amateurs de Paris regardent les tableaux de près.

Je regrette que tu ne connaisses pas Grenade, c'est un pays très-beau; figure-toi la villa Borghèse sur le sommet d'une montagne entourée d'antiques tours mauresques et au centre le plus beau palais arabe qu'on puisse rêver, d'un luxe et d'une richesse d'ornement tels que les parois paraissent couvertes de dentelles et d'étoffes de la plus grande richesse. On n'y sent pas la chaleur, on y mange bien et on y vit avec une liberté telle qu'on paraît y être le maître. Je pense rester ici jusqu'à la fin de septembre et ensuite aller à Séville et au Maroc. Regnault et Clairin y sont établis et travaillent.

En fait d'antiquités on trouve encore maintes choses. J'ai beaucoup d'armes, mais elles sont dans des caisses à Paris, je les enverrai plus tard à Rome; si je réussis, j'aurai la pièce de majolique la plus belle du monde.

Corvisieri a-t-il quelque chose d'intéressant? Fais-lui mes amitiés. Travaille ferme, et pour te marier tu auras toujours le temps.

Bien des saluts à Tapiro, Lucio, etc. Dis-moi comment on se trouve à Rome, et s'il est possible d'y vivre avec plus de gaieté qu'autrefois; j'ai bien peur de m'y ennuyer à mon retour. Écris-moi plus souvent. Ton ami à toujours.

FORTUNY.

Granada, fonda de los siete suelos.

Il habitait à Grenade un ancien palais mauresque, dont les fenêtres donnaient sur une cour carrée et irrégulière, entourée de seize colonnes et au milieu de laquelle se trouvait une fontaine aux fines arabesques; des touffes d'arbres, des plantes luxuriantes, des fleurs aux vives couleurs, complétaient le tableau. C'est là que, sous une toile tendue dans un angle de la cour, il peignait. Sous les portiques qui entouraient la cour, étaient appendues ses études, faites pour la plupart à l'Alhambra, et qu'il comptait utiliser plus tard. Il s'occupait peu de la politique et n'en dit que quelques mots en passant; mais ces aperçus font voir la justesse naturelle de son esprit. Qu'on en juge par les deux lettres suivantes, écrites le même jour.

Grenade, le 18 octobre 1870.

Très-cher Attilio,

J'ai reçu ta dernière lettre et je te remercie beaucoup vraiment, pour le soin que tu as eu de rassembler et de mettre en lieu sûr les armes que j'avais à mon atelier [1]. Je t'en suis reconnaissant et tu as agi en véritable ami. Je suis très-content également de la transformation du gouvernement de pontifical en italien; mais cependant je ne puis comprendre l'avantage qu'en retireront les Romains, et j'ai grand'peur que Rome ne devienne la terre promise de ceux qui veulent vivre aux frais du pays comme cela arrive à Madrid. Espérons qu'il n'en sera pas ainsi, que le séjour en deviendra pour nous plus heureux et que nous n'aurons à combattre que contre les commérages.

1. C'est à propos de l'entrée des Italiens dans Rome, le 20 septembre 1870, que les armes furent retirées à tous ceux qui en possédaient.

Et comment es-tu avec Reitlinger? Moi, j'ai été un peu inquiet avec l'affaire de la guerre d'avoir laissé à Paris tant d'objets qui me sont chers, et environ 40,000 francs



FORTUNY, D'APRÈS UN BUSTE DE M. D'ÉPINAY.

(Croquis de l'auteur.)

en argent. Déjà je suis plus tranquille parce que je sais G*** en sûreté à Londres.

. . . .

Et la colonie de Rome? Je n'ai pas d'autres nouvelles que celles de Tapiro. Et les tiennes? Quand te maries-tu?

Je suis en train de faire des études de cours très-belles, mais je ne sais si j'aurai le temps de les finir. Si tu pouvais voir combien est beau ce pays et les ruines imposantes qui y sont! On trouve beaucoup d'objets anciens, surtout des tapis turcs, des cadres et des étoffes. J'ai visité plus de quinze couvents de nonnes et j'ai vu des choses qui font trembler; on dirait en être encore au temps de Philippe II; ils n'ont changé en rien. Dans un, entre autres, toutes les nonnes avaient le visage couvert d'un long voile noir, et nu-pieds, horribles à voir. Ici nous avons le même climat qu'à Rome, mais avec des environs beaucoup plus étendus et où les arbres abondent. Quel dommage que tu ne viennes pas y passer l'hiver! Plus tard j'irai à Séville et ensuite à Tanger, et je me promets de travailler beaucoup à peindre des Arabes pour m'en servir après la guerre.

Salue pour moi nos amis et donne-moi plus de détails; je travaille beaucoup. A propos, n'oublie pas d'acheter le velours vert frappé.

A toi, FORTUNY.

Et cette autre qu'il m'adressa et à laquelle je ne pus répondre que deux mois plus tard, retenu que j'étais en Suisse par les événements de la guerre.

Fonda de los siete suelos en Granada, 18 octobre 1870.

Très-cher monsieur Fol,

Dans le doute où je suis que vous vous trouviez à Rome, je vous écris et j'espère avoir de vos nouvelles, parce que probablement je ne pourrai pas même cet hiver assister à vos *jeudis;* je penserai à vous écrire plus souvent, car dans les longues soirées de l'hiver je serai plus concentré dans mon atelier à l'Alhambra qu'à Paris. Je me rappelle toujours les agréables instants que nous avons passés ensemble, et je désire que les choses s'arrangent le mieux possible pour pouvoir retourner à Rome. J'ai passé de vilains moments à cause des affaires de la guerre, ayant laissé à Paris tous *mes effets et mon avoir*. Quel malheureux pays!

Ma femme vous salue et vous remercie pour le beau médaillon.

Je suis déjà à Grenade depuis trois mois et je travaille comme jamais je n'ai travaillé; le pittoresque de ce pays est extraordinaire; les ruines du temps des Maures s'y trouvent dans un état de conservation impossible à rencontrer ailleurs; en dehors de l'Alhambra, j'ai fait des découvertes de cours intérieures étonnantes et d'un goût fort bizarre, inconnues des voyageurs. Je pense faire des études de toutes ces cours si le temps me le permet. D'ici je compte aller à Séville, puis je finirai les études que j'ai commencées et, si je le puis, je ferai un tour au Maroc.

Que dites-vous de la guerre? Les Français ont bien du malheur; pour mon compte je ne saurais participer à l'admiration générale pour la Prusse. Enfin, je désire qu'on en arrive bientôt à une conclusion honorable et qu'on reste ensuite longtemps en paix.

Et Leroux, travaille-t-il beaucoup? Faites-lui mes amitiés. D'après les journaux, il paraît qu'à Rome on rencontre une grande difficulté pour les logements. C'est la seule chose qui me préoccupe. Nous verrons si sous ce nouveau gouvernement nous aurons à vivre aussi tristement que sous le précédent. Et en fait d'antiquités que trouve-t-on? A Grenade, on voit beaucoup de tapis turcs, pour la plupart en très-mauvais état, mais quelquefois on en rencontre un bon. Donnez-moi des nouvelles de vous et de tous les amis. Saluez-les tous de ma part. Votre ami,

FORTUNY.

P. S. — Donnez-moi des détails sur ce qui se fait en peinture; y a-t-il rien d'extraordinaire de ce côté; faites mes amitiés à Hamon. Excusez les fautes qui ont pu se glisser dans cette lettre.

Fortuny avait lieu de s'étonner de mon silence; c'est ce qu'il me marque dans une lettre adressée à Simonetti, probablement dans le courant de décembre de cette même année. Dans ma réponse, je lui signalai le talent naissant de Villegas, de Séville. Je sus depuis qu'il s'était rencontré à Séville avec ce jeune artiste et qu'il partageait entièrement ma manière de voir à son égard. Voici d'ailleurs la lettre adressée à Simonetti.

Grenade, 1870.

Très-cher Simonetti,

J'ai reçu ta dernière lettre avec celle de M. Reitlinger.

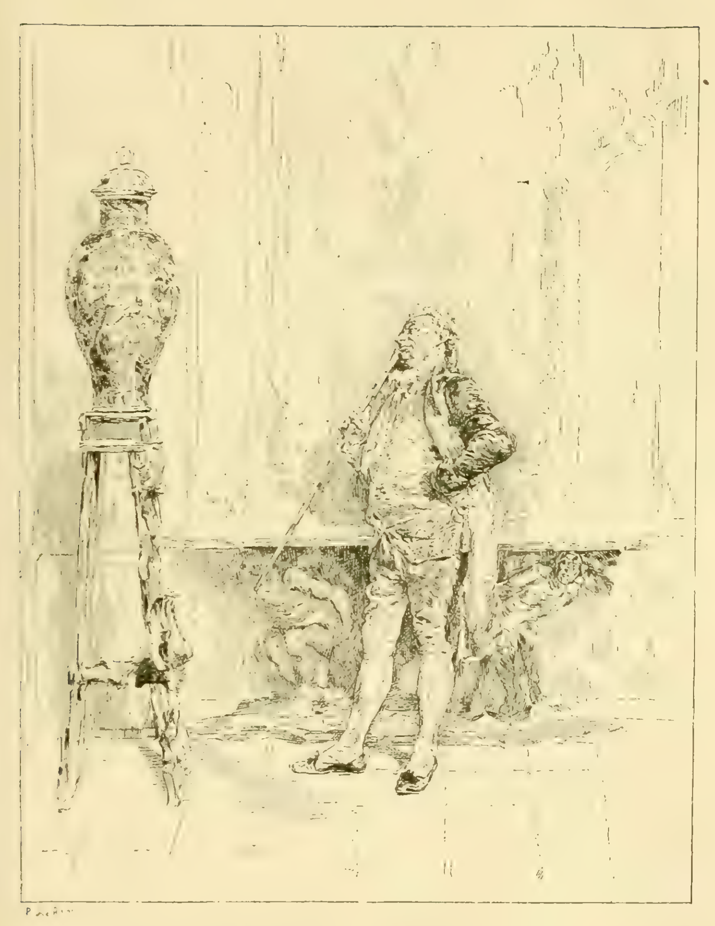
Je te remercie de t'être souvenu de moi au renouvellement de l'année; je désire qu'il te soit propice ainsi qu'à ta femme. Tu dois être content de ton art puisque tu trouves plus d'acheteurs que tu ne peux produire de travaux; et maintenant tu te rappelleras que j'avais raison d'espérer que l'on finirait par acheter ta peinture.

Ton atelier doit déjà être un musée. Le vase dont tu me donnes la description me paraît être beau et je tâcherai de te dénicher quelque plat moresque digne de lui; mais je t'avertis qu'ils sont déjà fort rares, difficiles à trouver comme des mouches blanches et qu'on les paye très-cher; si on ne les rencontre pas de première main, il ne faut pas songer à les acheter. J'ai acquis pas mal de velours du XVIe siècle, ils sont fort beaux. J'espère posséder bientôt un morceau digne d'un musée; mais il faut attendre encore. J'ai eu une offre de cent livres sterling pour le manuscrit en parchemin du XVe siècle, et je suis en train de chercher à déterminer le portrait qui se trouve sur l'écusson; j'ai fait la confrontation de mon ouvrage avec le livre ayant appartenu à *Isabelle la Catholique*, et le mien est plus beau et mieux conservé. J'aurai plaisir à le faire voir à M. le comte de Bentivoglio.

Votre Amédée est déjà roi d'Espagne; en attendant, Prim a été assassiné. Sa mort a été très-sentie par tous; espérons que ce seront les dernières victimes dans les circonstances présentes. Quand tu m'écriras, envoie-moi quelques photographies de tes travaux; j'en ai vu une de X..., et il me paraît que son tableau manque d'intérêt; on y sent trop le modèle et les costumes, mais peut-être que la couleur rachète ces défauts. Lucio, Capo-Bianchi, etc., que font-ils? J'ai écrit à Fol et je n'ai pas eu de réponse; est-ce qu'il ne serait pas à Rome? Fais bien mes amitiés à d'Épinay et à sa femme, et reçois la bonne année de nous tous; au revoir, le plus vite possible. Ton ami affectionné,

FORTUNY.

La guerre tirait à sa fin et les tableaux commencés étaient nombreux; notre peintre s'arracha pour quelque temps à ses recherches, à ses



L'ANTIQUAIRE, D'APRÈS FORTUNY

études, pour en terminer quelques-uns; il envoya à Paris, dès que le second siége eut pris fin, divers travaux que nous décrirons rapidement.

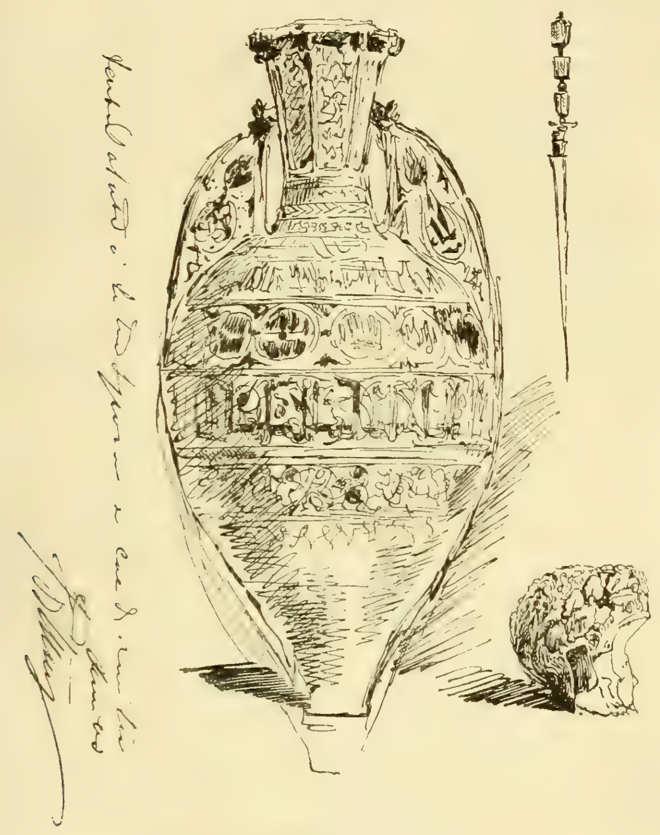
Ce fut d'abord une *Leçon d'escrime.* La scène se passe dans une cour analogue à celle qui lui servait d'atelier, quoique plus grande; les costumes qu'il a adoptés sont ceux du XVII[e] siècle; le maître d'armes s'est placé sous un arbre, l'élève se fend et, portant un coup trop bas, perd l'équilibre; deux autres gentilshommes attendent leur tour; ils sont vêtus de culottes collantes et ont leur manteau jeté sur l'épaule. Le centre du tableau est occupé par une fontaine mauresque à double bassin autour de laquelle poussent d'innombrables fleurs qui emplissent tout le bas de la toile; du côté opposé aux lutteurs, est assis un vieillard dans un fauteuil; les lunettes sur le nez, il lit un livre, tandis que ses deux chiens sont couchés à ses pieds; un tapis étendu sur la balustrade du premier étage, et quelques tableaux pendus sous les portiques; une cage enfin où dort un singe, complètent ce tableau, qui présente une fraîcheur de ton toute nouvelle. Il finit encore le *Tribunal d'un caïd.* Dans une salle élevée comme celles que l'on voit à l'Alhambra, toute blanche, sauf les chambranles des portes et du divan, deux accusés sont couchés à terre, les pieds pris dans une longue pièce de bois. Au fond, le caïd entouré des avocats et des plaignants. Au centre, sur le premier plan, une vasque d'où s'élance un jet d'eau en gouttelettes ténues, et à côté un esclave préparant le chichi de son maître. L'ensemble du tableau est d'un blanc éclatant sur lequel les tons chauds des personnages et de leurs vêtements se modèlent, grâce aux hardes dont ils sont vêtus; l'effet en est étrange, et, quoique vrai, il étonne plus qu'il ne plaît.

Il termina aussi une toile où l'on voit un mousquetaire le fusil sur l'épaule, la fourche et le chapeau à la main; il est en marche. Puis enfin un tableau représentant une *osteria* avec des soldats, se détachant sur un groupe d'orangers. Sur le premier plan on voit les habitués de l'endroit qui mangent autour d'une table; des canards, des poules, des chiens complètent cette scène de vie champêtre. Ce tableau, plus encore que le *Tribunal d'un caïd,* fut un tour de force; les figures avaient de quatre à six centimètres de hauteur, et le tout était fini comme une miniature.

Mais il était temps que Fortuny songeât à se rapprocher du monde des artistes; seul, il se serait laissé entraîner à d'autres écarts de goût, et il en a conscience quand il dit, dans sa lettre à Simonetti, en date du mois d'août 1871, qu'il ne sait si ses tableaux sont bons.

Vers cette époque, il fut assez heureux pour mettre enfin la main sur l'objet si rare dont il parle dans sa lettre précédente. On en jugera

par la gravure ci-contre, reproduction en fac-simile de la lettre même, dont nous donnons ici la traduction.



VASE HISPANO-MORESQUE (COLLECTION FORTUNY).

Croquis de l'auteur.

Grenade, août 1871.

Très-cher Attilio,

Je ne veux pas que la journée se passe sans répondre à ta lettre qui m'a fait grand plaisir, parce que tes affaires vont bien et que bientôt tu deviendras papa. Je désire pour Céleste une heureuse délivrance et pour toi un garçon. D'autre part, je regrette

vivement qu'il ne te soit pas possible de me faire une visite, parce que sans aucun doute ce pays t'aurait plu, surtout à cause de la nature et pour la beauté des restes du temps des Mores. Je travaille beaucoup et je ne puis arriver à finir mes tableaux commencés . . . .

. . . .

Tu peux me féliciter de mes achats; à la fin j'ai réussi à me procurer le morceau de majolique le plus intéressant qu'il y ait au monde; c'est un vase arabe du XV[e] siècle qui se trouvait dans un palais moresque; il est on ne peut plus intéressant pour la date, l'inscription coufique et pour son ornementation; je puis affirmer qu'il n'a pas son semblable et à lui seul il ferait l'honneur d'un musée. En fait d'armes, j'ai trouvé un beau casque digne de Charles V, du plus beau travail de ciselure, et qui, sans aucun doute, doit être milanais ou florentin; de plus, quelques épées et poignards, enfin bon nombre de broderies d'églises. Et les amis que font-ils? Fait-on des progrès à Rome, vit-on mieux qu'avant? Mille amitiés à ta femme et crois-moi ton ami,

FORTUNY.

Nous n'avons plus de lettres de Fortuny jusqu'en 1872; il avait eu pendant ce temps un second enfant, un garçon cette fois. Il avait fini les tableaux commencés, comme nous le voyons par une lettre adressée à son ami d'Épinay.

Grenade, 4 mai 1872.

Mon cher d'Épinay,

Vous êtes bien aimable d'avoir songé à moi.

Je pense à vous bien souvent et je rêve d'aller vous voir.

Merci pour votre dernière photographie, je la trouve jolie au possible et d'un goût exquis.

Quant au souvenir de la Commune, vous avez trop de goût pour aborder des sujets pareils.

Les bustes des princesses de Galles et Marguerite sont ravissants et pleins de distinction . . . .

. . . .

M[me] d'Épinay et votre fille se portent-elles bien? Mes hommages et mille souvenirs de Cécilia.

J'ai une aquarelle commencée pour vous, avec la même porte que le Circassien. Mes tableaux de Mores, dans l'Alhambra, avancent peu; je travaille à des gitanas au teint bistré. Au mois prochain, je pars pour le Maroc. Avec Clairin nous causons souvent de vous.

Adieu, mon cher ami, et à septembre.

Votre FORTUNY.

Il voulait retourner au Maroc, à Séville, songeait toujours à venir à Rome, et remettait ce voyage de mois en mois comme s'il eût eu le pressentiment, quoique si jeune, de ne point revoir son pays. Il travaillait comme s'il eût voulu tout prendre et tout dessiner à Grenade. Ne le





voyant pas arriver à Rome, son ami et élève Simonetti s'était décidé à aller à Grenade, en passant par Paris, où l'appelaient des affaires d'intérêt. C'est à cette occasion que Fortuny écrivit deux lettres dans lesquelles il donne à son ami un itinéraire pour le voyage qu'il va entreprendre et le prie de lui rapporter certains objets.

Le séjour de Simonetti à Grenade, qui dura près d'un mois, raviva chez Fortuny le désir toujours présent de retourner à Rome, théâtre de ses débuts, et où il avait produit ses plus beaux tableaux; aussi lorsqu'au mois de juin de la même année il reçut par le télégraphe la nouvelle de la mort du serviteur auquel il avait confié la garde de son atelier, de ses nombreuses esquisses et d'une partie de ses trésors d'antiquités, — le fidèle Spiner, enlevé par la fièvre après la grande inondation du Tibre —, Fortuny partit de Grenade seul avec un ami qui l'y avait suivi, le peintre Tapiro. J'étais alors à Nice, auprès de mon frère, lorsque du balcon où je prenais le frais, je vis passer les deux jeunes gens. Le temps de pousser une double exclamation de surprise et de descendre quatre à quatre l'escalier, nous étions dans les bras l'un de l'autre. Nous passâmes toute la journée ensemble et, le lendemain matin, il repartit pour Rome, où il visita en hâte son atelier, ses amis et retint un logement pour l'automne. Puis il retourna à Grenade faire ses malles et emballer toutes ses esquisses, ses tableaux commencés et les trésors d'art que nous lui avons vu amasser pièce à pièce pendant son séjour en Espagne.

Voici une nouvelle lettre datée de cette ville :

Grenade, 29 août 1872.

Très-cher Simonetti,

J'ai reçu ta lettre et je vois qu'en arrivant tu as trouvé ta famille en bon état de santé. J'ai su par ma femme ton arrivée à Madrid et le peu de temps que tu y as séjourné. Je regrette que tu n'aies pu rester plus longtemps à Séville, par suite de la chaleur excessive; tu en aurais gardé un meilleur souvenir. Depuis ton départ j'ai fini un autre tableau. Je suppose que toi aussi tu t'es remis au travail, et à mon retour à Rome je verrai les fruits de ton voyage en Espagne.

Je te prie d'aller voir Castellani; fais-moi un croquis de ton verre oriental . . .
. . . .

Les casques dont tu me parles sont ordinaires de forme ainsi que la cuirasse que j'ai déjà vue. Que fait-on à Rome en fait de peinture? L'idée d'emballer toutes mes affaires, et surtout le vase arabe, me donne une sueur froide . . . .
. . . .

Nous avons tous grande envie de revoir l'Afrique, mais nous n'en aurons pas le temps. . . . .

Ton ami, FORTUNY.

En décembre, il vint se fixer définitivement à Rome. Il habitait via Gregoriana; à son logement était attenant un jardin en terrasse où, comme à Grenade, il travaillait en plein air. Il termina quelques petits tableaux avec figurines pour Paris, puis il se mit à de plus grandes compositions. Les études faites à Grenade étaient d'une couleur ravissante; plusieurs se rapportaient à l'Alhambra; il y en avait une, entre autres, d'une réalité surprenante, où il avait peint des enfants déguenillés et des pourceaux se vautrant dans la boue sous des pommiers en fleur. Il avait encore rapporté une longue toile où était figuré un convoi funèbre; les porteurs tenaient sur leurs épaules une bière ouverte où l'on voyait les traits décolorés d'une jeune fille. Le cortége était bousculé par des masques pris de vin et sortant d'une orgie nocturne; le sol, blanc de neige, le ciel grisâtre et les maisons blafardes présentaient, avec une crudité poignante, les mêmes qualités de réalisme.

Il abandonna ces esquisses, quitte à les reprendre plus tard, et se remit au tableau des Académiciens de saint Luc recevant un modèle, ainsi qu'à un tableau entièrement nouveau, l'*Académie des Arcadiens écoutant une tragédie inédite dans le jardin de la Société.* La scène se passe vers la fin du siècle dernier, en plein air. Au milieu, les acteurs, les pieds appuyés sur un tapis de Perse; à droite et à gauche, assis sur des bancs de pierre ou à l'ombre des bosquets, les académiciens, dans les poses les plus naturelles, occupés à causer en suivant la scène que l'on représente. Le tout est entouré d'arbustes, de cyprès, de fleurs aux brillantes couleurs; au loin, à droite, à travers une grille, on voit l'azur de la mer. — Quelle finesse d'expression dans ces diverses figures! quel fini dans la touche, quelle enveloppe de luxuriante végétation! Toutes les qualités de Fortuny se trouvent réunies dans cette toile, la dernière qu'il ait complétement achevée; elle fait suite dignement au tableau de la *Noce espagnole,* et le sentiment de la nature, qui s'est affiné en lui pendant son séjour à Grenade, accompagne, encadre et fait valoir, avec une exactitude pittoresque, la finesse d'exécution des personnages; c'est, en un mot, un petit chef-d'œuvre. Ce tableau ne fut terminé qu'en 1874.

Dans l'intervalle qui nous sépare encore de la date fatale, il nous a laissé plusieurs lettres qui nous marquent jusqu'au bout son courage au travail, son goût exquis et la générosité de son cœur. Ses amis, ses émules et ses admirateurs se groupaient serrés autour de lui, mais ce n'étaient plus les beaux jours d'autrefois; il était trop connu, trop recherché; son atelier regorgeait de peintres venant travailler sous sa direction, d'étrangers de distinction qui s'empressaient de visiter ce sanctuaire des arts et de la curiosité, les uns pour admirer les armes ou le vase



KABYLE MORT.

Fac-simile d'une eau-forte de Fortuny.

de l'Alhambra, les autres, pour regarder ses tableaux ou pour tâcher d'acquérir à prix d'or quelque production de l'artiste en renom.

Fortuny était obligé, pour pouvoir travailler, ou de refuser impitoyablement sa porte même à ses amis, ou de fuir Rome. Il allait alors à Venise et surtout à Naples, dont il adorait l'air et la lumière.

Dès l'automne de 1873, il avait quitté son logement de la via Gregoriana, pour louer, tout à côté de son atelier, un hôtel et une villa, et c'est là que, contrairement aux conseils de ses vrais amis, il alla demeurer avec sa famille. Mais le lieu était malsain, le casino étant resté plusieurs années inoccupé par suite du décès des derniers occupants. Au mois de mai 1874, il eut un premier accès de gastrite accompagné de fièvre, qui céda à l'emploi des remèdes ordinaires, et disparut entièrement pendant son séjour à Naples. Il avait loué, à Portici, une villa qui donnait sur la mer. Il m'avait déjà annoncé, à ce propos, lors de l'achèvement de ses derniers tableaux, que maintenant il avait assez peint pour les autres et qu'il voulait peindre pour lui-même.

On se rappelle que, dès l'année 1869, il s'informait si on trouvait encore à Paris de beaux albums japonais. Il profita de son séjour à Naples pour donner un corps à certaines idées qu'il nourrissait depuis longtemps : introduire dans la peinture moderne et européenne ces oppositions violentes, en apparence, des peintures japonaises, mais le faire avec cette connaissance du dessin et du modelé qu'on ne possède pas au Japon ; peindre en même temps l'époque moderne, et non plus des sujets modernes avec des personnages habillés comme au temps passé. Les études de cette année font foi de ses aspirations nouvelles, et il est fâcheux que nous ne puissions pas en donner par la gravure un exemple. Elles sont encore actuellement sous scellés.

Voici la dernière lettre qu'il écrivit, de Naples, à son ami Simonetti :

Portici, 11 octobre 1874.

Très-cher Attilio,

J'ai reçu par M. Flandin le tube de cuir contenant le morceau de velours, il devait être très-beau ; quel dommage que tu n'en aies pas trouvé davantage ; moi, je n'ai acheté rien de nouveau, étant très-occupé à avancer mon tableau ; mais je me réserve pour les derniers jours de faire une revue générale des antiquaires et peut-être trouverai-je quelque chose. J'ai eu des renseignements sur certains objets intéressants, mais je devrai faire à ce sujet un petit voyage, et je ne crois pas en avoir le temps. Nous voilà déjà en octobre, et au commencement de novembre il faut que je sois à Rome.

Que dis-tu de l'epée de Capo-Bianchi? Cela me fait plaisir que ce soit un ami qui l'ait acquise. Je dois aller voir une collection d'armes dont on a offert un demi-million



ARABE VEILLANT LE CORPS DE SON AMI.

Fac-similé d'une eau-forte de Fortuny.

et que connaît Castellani. Si tu veux des tapis, je t'envoie l'adresse; rien d'extraordinaire pour aujourd'hui.

Mes amitiés à Céleste. Comment vont tes enfants?

Adieu, ton ami Fortuny.

On vend un beau plat hispano-arabe; on me l'a offert, mais je ne peux pas le prendre pour moi.

Fortuny retardait tous les jours son retour à Rome; enfin le 6 novembre, il rentra dans son habitation de la voie Flaminienne. Outre de nombreuses études, il rapportait trois tableaux très-avancés. L'un représentait *les Dunes du bord de la mer à Portici*; au loin une bicoque; sur le devant, au milieu de l'herbe, sa femme et ses enfants; au second plan à droite, un mauvais cabriolet de place, le cocher sur le siége, se détachant sur un mur blanc; à l'horizon, à gauche, la mer bleue, dont les vagues courtes venaient se briser sur le sable de la plage. On sentait là la chaleur du midi tempérée par la brise de mer, sous un ciel limpide et transparent.

Le sujet de son second tableau était pris dans l'intérieur du village. C'était la boutique d'un boucher occupé à dépecer un bœuf et à en retirer les entrailles. L'effet est rendu avec une telle vérité qu'il est presque repoussant; il relève une aberration momentanée du goût ordinairement pur de Fortuny, une recherche de réalisme outré, une sorte de défi lancé à la critique. Cela rappelle, comme sujet et comme impression produite, ces tableaux de martyrs écorchés et sanglants que se plaisait à peindre Ribera, un de ses maîtres favoris.

De cette composition, l'œil passait avec ravissement à un petit panneau, où sur un banc de bois étaient étendus ses deux enfants, sa fille âgée de cinq ans et son garçon ayant trois ans à peine. Ils sont représentés dans un costume léger, comme il convient en été dans les pays chauds, et sur eux sont jetées des pièces d'étoffes aux couleurs éclatantes; le fond du tableau est blanc; l'effet est celui, dont nous parlions plus haut, d'un tableau japonais peint avec les ressources de modelé et de dessin de l'art européen.

Fortuny, rentré à Rome le 6 novembre, tomba malade le 14. C'est le 13 que je le vis pour la dernière fois dans son atelier; il travaillait, sa femme était assise auprès de lui sur un tabouret; il me reçut avec cet air ouvert qui lui était propre. L'imprudence qu'il avait eue de travailler en plein air après les pluies d'automne, lui avait, hélas! donné une gastrite qui dégénéra en fièvre pernicieuse. Cependant rien ne paraissait désespéré, et le 21 après-midi la fièvre était vaincue, quand à l'impro-



IDYLLE.

Fac-simile d'une eau-forte de Fortuny.

viste il expira le soir de ce même jour. Jusqu'à la veille il avait dessiné, quoique au lit; il s'était fait apporter le masque de Beethoven et en avait fait un dessin pour l'album de sa femme. Le lendemain 22 au matin, la nouvelle de sa mort arrivait à Paris et se répandait avec la rapidité de la foudre dans le monde des arts. On sait avec quel éclat et au milieu de quel concours d'artistes et d'étrangers de distinction ses funérailles furent faites à Rome. Cet hommage suprême marqua l'importance de la perte que venait de faire la peinture contemporaine.

Résumons en quelques mots la carrière de cet artiste éminent, dont l'ardeur au travail ne s'est pas ralentie un seul instant.

Première époque : séjour à l'Académie de Barcelone et premier voyage au Maroc, moment où il se débarrassa de tout ce qui dans son exécution sentait encore l'école.

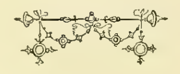
Deuxième époque : de 1860 à 1865, espace de temps pendant lequel il se développe comme dessinateur, et arrive à se former une manière personnelle.

Troisième époque : de 1866 à 1870, c'est-à-dire depuis son tableau de *l'Amateur d'estampes* et de la *Fantasia au Maroc*, jusqu'au *Mariage espagnol;* époque où, mis en rapport avec les artistes les plus renommés de Paris il se préoccupe à l'excès des effets de composition et de mise en scène.

Quatrième époque : de 1870 à sa mort en 1874, période de développement purement individuel pendant sa retraite à Grenade et qui aboutit, au moment de sa mort, à l'expression décisive et vraiment originale de son talent.

A ses dons si divers de peintre et d'aquarelliste il joignait un rare talent d'aquafortiste. Il a gravé un suite de planches dont les belles épreuves deviendront rarissimes. Parmi les plus surprenantes pour l'effet et la couleur, nous citerons le *Kabyle mort*, l'*Arabe veillant sur le corps de son ami* et l'*Idylle*, dont nous donnons ici les reproductions.

WALTHER FOL.





UN

CABINET D'AMATEUR EN SUISSE



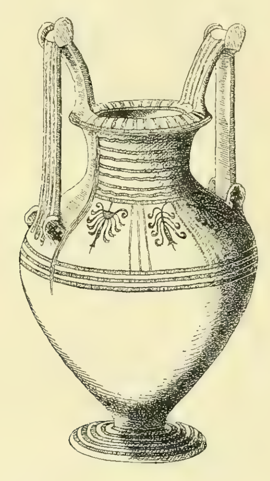
A côté des riches trésors d'art et d'antiquités qui s'accumulent dans les grands musées des capitales, il n'est pas inutile d'appeler l'attention sur les collections plus modestes que les efforts patients d'un homme seul, mais enthousiaste des choses de l'art, réussissent à former. Nos lecteurs apprendront sans doute avec intérêt que, dans une ville voisine de nos frontières, digne à tant d'autres points de vue de notre attention, à Genève, il existe depuis un an un musée public d'art et d'antiquités, qui, par l'importance numérique des objets exposés autant que par la méthode qui a présidé à leur choix, ne le cède à aucun de nos musées de province. Ces collections sont le fruit des recherches d'un connaisseur distingué, M. Walther Fol, qui, par une générosité rare, mais dont nous avons eu chez nous de beaux exemples, a voulu s'en dessaisir de son vivant au profit de ses concitoyens.

Colligés patiemment sur les lieux mêmes qui les recélaient, en Italie et surtout à Rome, ces objets d'art ne sont pas des trésors dans le sens qu'on attache d'ordinaire à ce mot. Le point de vue auquel s'est placé M. Fol apparaît dans l'ensemble de ces collections; il a voulu poser les bases d'un musée susceptible de s'accroître et renfermant en germe toutes les branches des arts, depuis l'antiquité jusqu'à la Renaissance et aux temps plus modernes.

Les séries sont classées avec le plus grand soin et des catalogues descriptifs et raisonnés, sortes de manuels, se publient au fur et à mesure. Ces excellents livres, ornés de nombreuses figurations, initient ceux-là

mêmes qui sont le plus étrangers à ces sortes d'études, à la beauté de la forme ou de l'ornementation, à l'histoire de l'art, aux mœurs et usages de l'antiquité. Enfin, pour seconder les vues du fondateur, la ville de Genève patronne la publication de volumes annuels d'études détaillées sur les principales séries de la collection.

Bien que nous n'ayons sous les yeux que la première partie du catalogue, celle comprenant la céramique et la plastique, nous essayerons de donner à nos lecteurs une idée succincte du contenu des galeries que la



AMPHORE ÉTRUSQUE (MUSÉE FOL).

ville de Genève a disposées avec un goût simple et sévère, pour recevoir les neuf à dix mille objets que renfermait le cabinet de M. Fol.

Les vases sont en grand nombre. Nos lecteurs connaissent leurs analogues par les études sur le musée Campana publiées ici même, et, sauf la variété et l'élégance des formes, dont l'amphore ci-contre donnera une idée, ils ne présentent aucun intérêt particulier. Il en est tout autrement des terres cuites, qui contiennent, outre de nombreuses têtes et statuettes aux poses si naturelles et si gracieuses, une riche série de ces plaques employées par les Romains pour orner leurs tombeaux ou les frises de leurs maisons. La variété la plus grande y règne, et toutes, presque sans exception, sont disposées avec ce goût, ce génie décoratif qui était inné chez les anciens. Les motifs les plus futiles, développés par ces maîtres

décorateurs, prennent une importance, une ampleur, un naturel dont nos sculpteurs modernes essayent en vain d'approcher.

Nous n'en voulons donner pour exemple que ce bas-relief où se voient deux jeunes faunes, à cheval sur des lions dont ils pressent les flancs et qu'ils conduisent au moyen de guirlandes de fruits et de feuilles. Quelle sûreté de touche! Comme ces deux animaux sont fièrement campés de chaque côté d'un cratère dionysiaque, une patte levée appuyée sur sa base! Combien naturelle paraît la terminaison de ces mêmes lions en feuilles d'acanthe et en élégants rinceaux!

Les bronzes abondent en statuettes ravissantes, en idoles de toute



BAS-RELIEF ANTIQUE (MUSÉE FOL).

sorte, en fragments intéressants par le parti pris de l'ornementation. Les ustensiles de ménage, de cuisine ou de sacrifice présentent en quantité ces attaches si artistement ménagées de l'anse avec le vase et masquées par quelque tête de bacchante, de satyre ou de faune. Les goulots prennent la forme de têtes de lion, la gueule béante; les anses élégamment contournées s'ornent de lierre ou de serpents enroulés. Tous ces objets si divers, que nous regrettons de ne pouvoir étudier ici en détail, seraient dignes de servir de modèles à nos industriels, toujours à l'affût de formes nouvelles, de détails originaux et dont le zèle tend de plus en plus à épurer le goût du public. Nous avons également remarqué de nombreux miroirs aux revers décorés de sujets mythologiques, parmi lesquels la toilette de Vénus prédomine. Le conservateur du musée, M. Hammann, a eu soin de placer dans les vitrines, au-dessus de chaque miroir, une

reproduction nette du dessin qui y figure. Les cistes ne manquent pas non plus, ainsi que les ustensiles de bain ou de toilette qu'elles renfermaient.

Les marbres ne sont pas nombreux. Nous avons remarqué surtout un Apollon sauroctone, d'un faire plus large que celui que nous possédons au Louvre, de nombreux bustes, des torses de statues parmi lesquels celui d'un berger mérite une attention spéciale. Il tient sous son bras un agneau nouveau-né ; les membres sont grêles, la peau ridée comme celle d'un vieux paysan. Cet effet voulu se retrouve jusque dans le vêtement ;



MIROIR ANTIQUE (MUSÉE FOL).

l'étoffe de la tunique est grossière, et la corde qui la serre autour des hanches complète cette impression de vérité pittoresque bien rare à rencontrer chez les anciens. Ce torse nous rappelle comme facture le Zénon du Vatican ou mieux encore la vieille femme du musée Capitolin à Rome.

La salle où se trouvent ces sculptures renferme également deux vitrines, dont l'une contient des émaux, des bronzes ciselés, des verreries de Murano aux formes élégantes et délicates, des statuettes et des vases d'argent, des terres cuites, etc., tous objets de la Renaissance italienne ou de l'époque immédiatement postérieure. L'autre vitrine contient des curiosités de l'extrême Orient, antiques et modernes. La Perse y figure par des cuivres ciselés, des armes incrustées d'or, d'argent et de pierre-

ries, des faïences peintes, des émaux champlevés ou cloisonnés; le Japon par ses laques, ses ivoires, ses émaux et ses porcelaines ; la Chine par un nombre plus restreint de spécimens choisis; l'Inde enfin, par des coffrets richement décorés d'entre-lacs superposés de fleurs, de feuilles aux mille couleurs brillantes et aux arabesques déliées. Les murailles de cette salle sont couvertes de tentures des Flandres exécutées d'après les car-



TORSE ANTIQUE (MUSÉE FOL).

tons de Rubens; la conservation en est parfaite et l'harmonie des couleurs étonnante.

Les tableaux que M. Fol a rapportés d'Italie seraient intéressants à étudier en détail. Nous avons été particulièrement frappé par un petit panneau représentant une madone avec l'enfant Jésus. L'inscription, que le temps a respectée, est figurée sur la base d'un autel antique; nous y lisons très-clairement

OPVS
MARI
NO A
GNELLI
1504

Marino Agnelli marque l'époque de transition entre les derniers reflets de l'école de Giotto et l'ère nouvelle inaugurée par Léonard et Raphaël. L'expression de la Vierge est pleine de douceur, le dessin de l'enfant Jésus très-réel et très-souligné; la main seule de la madone et quelques plis dans la draperie dénotent encore de l'archaïsme, tandis que tout l'ensemble simple et gracieux de la composition fait pressentir l'aurore d'un art nouveau. La touche est originale et la coloration harmonieuse quoique un peu pâle. L'Académie de Sienne, ville natale de Marino, possède de lui une peinture; c'est, croyons-nous, la seule connue en dehors de celle que nous venons de décrire.

Les madones abondent dans cette collection, et celle qui est due à Trombetta, vulgairement appelé le Pesaro, offre quelque analogie avec la touche de l'école bolonaise, tout en présentant une facture plus large et des empâtements qui font songer aux Vénitiens. Ce peintre peu connu parmi nous a laissé à Pesaro, sa patrie, d'assez nombreux tableaux et des peintures dans les églises. Les qualités dont il fait preuve dans le tableau qui nous occupe devraient lui mériter de sortir de cet oubli regrettable.

Des tableaux primitifs de Taddeo Gaddi, des écoles ferraraise et milanaise; des esquisses de Baltassar Peruzzi, d'Annibal Carrache, de Lebrun, de Nicolas Poussin; des toiles de Guardi, de Bamboccio, de Romanelli, de Pierre Nogari, de Fidanza, émule et contemporain de Carle Vernet, dont l'étude nous entraînerait trop loin, complètent cette collection.

La galerie renferme enfin un nombre considérable de fresques du plus haut intérêt. Certaines d'entre elles proviennent d'églises, maintenant démolies, qui existaient à Pesaro et à Imola; elles sont dues en partie à Innocenzo da Imola, qui s'y montre digne élève et émule de Raphaël d'Urbin, par l'ajustement de ses draperies et les poses simples et élégantes de ses figures. D'autres peintures ont été détachées il y a environ trois ans des murs d'une chambre du castel de la Crescenza, situé à environ 8 kilomètres de Rome sur la voie Flaminienne, castel connu des artistes sous la dénomination de ferme du Poussin. Construit sur l'extrémité d'une coulée volcanique, le château de la Crescenza remonte au moins à l'époque de Raphaël; la cour intérieure décèle le goût de cette époque. Il est crénelé et flanqué de tours, un fossé en défend l'entrée et on y pénètre par un pont-levis donnant sur une première cour entourée de trois côtés de murs élevés, crénelés et percés de meurtrières. C'est dans ce château, véritable rendez-vous de chasse princier, que les cardinaux de la Crescenza ont fait exécuter des peintures à fresque à diverses époques. Aujourd'hui ce manoir est devenu l'habitation d'un fermier et de sa famille. M. Fol nous a raconté que chaque année il avait coutume

d'aller admirer ce site sauvage et pittoresque, pour vivre quelques instants dans le milieu qui inspira autrefois les grands artistes auxquels sont dues les peintures presque toutes dégradées par le temps, dont la galerie était décorée. Il y a trois ans, lorsqu'il reprit son excursion favorite, les fondrières qui autrefois donnaient accès à la Crescenza, avaient fait place à une route carrossable, on avait rebâti le pont, les tours crénelées avaient perdu la patine que donne le temps, sous un enduit tout frais de chaux



FRESQUE DU CHATEAU DE LA CRESCENZA (MUSÉE FOL)

blanche. C'est en tremblant avec juste raison pour les peintures de l'intérieur que M. Fol franchit le seuil de la cour et monta l'escalier. Le prince de Piombino Ludovisi avait décidé qu'il viendrait dans ce castel abandonné passer quelques semaines de printemps avec sa famille, et ordre avait été donné à l'intendant de remettre l'habitation en état. On n'avait pas perdu de temps; les travaux du dehors avaient marché de front avec ceux de l'intérieur, les peintres et gypsiers avaient déjà raclé et repeint d'une couche jaune uniforme encadrée de larges raies bleues la moitié de la galerie, et ils dressaient leurs échafaudages pour faire subir la même opération à la seconde partie.

Donner d'un ton de maître des ordres contraires, faire cesser tout

travail, fut l'affaire d'un instant; habitués à obéir, les ouvriers interrompirent leur besogne, et M. Fol, sans s'arrêter davantage, se rendit à Rome auprès de l'intendant du prince, lui acheta le reste des peintures et les fit détacher. L'opération, confiée à Pellegrino Succi d'Imola, réussit au delà de toute attente, et aujourd'hui ces précieuses peintures forment un des principaux ornements du musée qui nous occupe.

Une partie de ces peintures date de l'époque de la fondation du château; quelques hommes compétents n'ont pas craint de les attribuer à Raphaël lui-même, mais rien, dans les biographies très-complètes du grand artiste, pas plus que dans les archives subsistantes ou les inventaires de la maison des Ludovisi, ne permet cette attribution. Le musée possède de cette première décoration une figure de femme d'un grand style, qui est certainement l'œuvre d'un peintre contemporain ou élève de Raphaël d'Urbin. On verra par la gravure sur bois que nous en publions, que, loin d'en exagérer la valeur, nous sommes restés plutôt au-dessous de la réalité.

La plupart des peintures qui décoraient la galerie de la Crescenza sont d'une époque postérieure, et l'inventaire de la maison de Piombino les attribue à Nicolas Poussin ou au Cadorino, son ami. La première de ces attributions nous paraît entièrement controuvée. Quant à la seconde, nous ne saurions la mettre sérieusement en doute, le Cadorino étant renommé pour ses représentations d'enfants, dans lesquelles il excellait. Bien peu de ses œuvres sont parvenues jusqu'à nous; il n'en est que plus méritoire d'avoir arraché à une destruction certaine et conservé pour toujours une frise décorée par cet artiste, frise dont le développement en longueur est de plus de 24 mètres, et dont la gravure ci-dessus peut donner une idée. Ces enfants, ou plutôt ces amours, jouent à tous les jeux, ils imitent les processions, ils portent en triomphe les armes du cardinal de la Crescenza. La vie, l'animation, la grâce qui sont répandues sur toutes ces compositions, luttent avec la variété de l'invention dont l'artiste a fait preuve; c'est à Pompeï et à Herculanum qu'il faut se reporter pour trouver quelque décoration comparable à celle qui nous occupe, et encore manque-t-il à ces dernières cette suite, cet ensemble, cet enchaînement, cette verve naturelle qui distinguent l'œuvre du Cadorino. Les chambranles des fenêtres et des portes, les dessus des fenêtres, les paysages qui décoraient les panneaux doivent être l'œuvre de peintres secondaires. M. Fol a fait détacher du mur ceux dont l'état permettait l'opération du transport sur toile. Dans le nombre nous avons remarqué une vue pittoresque du château lui-même dans son état primitif.

Quelques faïences aux vives couleurs, quelques meubles de la Renais-

sance, des paix, des maquettes d'artistes italiens du XVIIe siècle, des bronzes de l'époque florentine seraient encore à citer. Les reliures marquent également leur place dans cette grande époque: elles sont ou simplement gaufrées en peau de truie, ou ornées par des petits fers, ou peintes en diverses couleurs. Nous n'avons pu jeter qu'un rapide coup d'œil sur les broderies, les dentelles, les étoffes du XVe siècle, brochées d'or et d'argent, ainsi que sur les intailles et camées antiques qui sont, il est vrai, déjà classés, mais dont l'exposition ne s'ouvrira que l'an prochain, les meubles qui doivent les contenir n'étant pas encore achevés. Cette collection de pierres gravées est une des plus importantes qui aient été formées, tant par le nombre que par la variété des sujets nouveaux qu'elle recèle.

Nous ajouterons seulement, devant borner ici cette rapide revue, que, pour l'ordonnance générale, pour l'élégance de la distribution et l'harmonie du classement, ce musée peut servir de type et de modèle. Par l'unité et le goût excellent de ses dispositions, l'ensemble lui-même est une véritable œuvre d'art.

A. SCHNEIDER.



EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DE MILAN

(ART INDUSTRIEL. 1874.)



ON cher Directeur, quand on quitte Paris après la clôture de l'exhibition organisée au profit des Alsaciens-Lorrains, après l'ouverture de l'exposition de l'*Union centrale*, on pourrait à bon droit se croire blasé, pour quelques mois au moins, sur les plaisirs que procurent ces sortes de musées temporaires. Mais alors il ne faudrait pas, comme cela m'arrive, passer par Milan. Depuis le 15 août, la vieille capitale lombarde a ajouté un nouvel et passager attrait aux charmes impérissables qui d'ordinaire retiennent enchantés dans ses murs les admirateurs du génie italien. Dans le modeste, mais vaste et commode *Salone* du *Giardino pubblico* on a réuni et mis pendant deux mois à la disposition des amateurs les principaux objets d'art possédés par les trésors des églises ou contenus dans les collections particulières du nord de l'Italie. De ce rapprochement momentané est résulté un Musée remarquable. Et pourtant, — notez bien ce fait qui prouve l'inépuisable richesse de ce pays dans toutes les branches de l'art, — il n'y a pas là un seul tableau, pas un seul dessin, pas une seule sculpture de pierre ou de marbre, pas une seule estampe. Le but de l'exposition étant tout pratique et tout spécial, on a sévèrement proscrit tout ce qui s'en écartait. Ce but, M. A. Beretta, président de l'association industrielle italienne, le définit ainsi; je laisse en italien son excellente pensée, l'Union centrale, qui la partage depuis longtemps, l'ayant à l'avance traduite *verbo et opere* : « Il progresso che le industrie artistiche hanno segnato presso le più culte nazioni d'Europa, fu principalmente effetto della instituzione di Musei, ossia di raccolte pubbliche di buoni modelli. Tale risultato animava l'Associazione Industriale Italiana a prendere l'iniziativa per fondare in Milano un museo d'arte industriale, il quale, con opportune instituzioni sussidiarie, tenda a formare il gusto degli operai, offrendo loro, insieme a dei buoni esemplari, una cultura artistica rettamente indiziratta per imitarli. A questo scopo è coordinata l'Esposizione. Essa offre riuniti molti degli oggetti che strovano inpaese, nei quali l'arte e lodevolmente associata all' industria, senza distinzione di età o di origine. »

Vous connaissez et vous appréciez comme il le mérite le livre écrit par le marquis Léon de Laborde, à propos de l'Exposition universelle de 1851, sur l'union de l'art et de l'industrie, cette union qui a constamment existé aux grandes époques et qui est

nécessaire dans tous les temps. La thèse y est fort brillamment soutenue à l'aide de l'histoire. C'était beaucoup ; mais ce n'était pas assez, puisqu'il y a des gens qui ne savent pas lire, et d'autres, pires ignorants, qui sachant lire ne lisent pas. Les Italiens, avec cet esprit ingénieux et pratique qui les caractérise, viennent de produire la preuve matérielle, la seule qui restât à faire. L'Association industrielle italienne a, par un sacrifice qui lui était bien dur, hardiment et impitoyablement écarté tous les produits des arts dits *libéraux :* peinture, sculpture, architecture et gravure. L'industrie seule était admise à la porte, et cependant il n'est guère entré à l'exposition historique de Milan que des objets d'art de premier ordre ; on y rencontre une quantité de chefs-d'œuvre ; le grand art, l'art un et indivisible, l'art sans épithète, dépouillant aussitôt le masque industriel, y brille du plus vif éclat. De ce côté-ci des monts, les aveugles auront donc seuls maintenant le droit de douter de la vérité proclamée par le marquis de Laborde et de plaider la cause du divorce entre l'art et l'industrie.

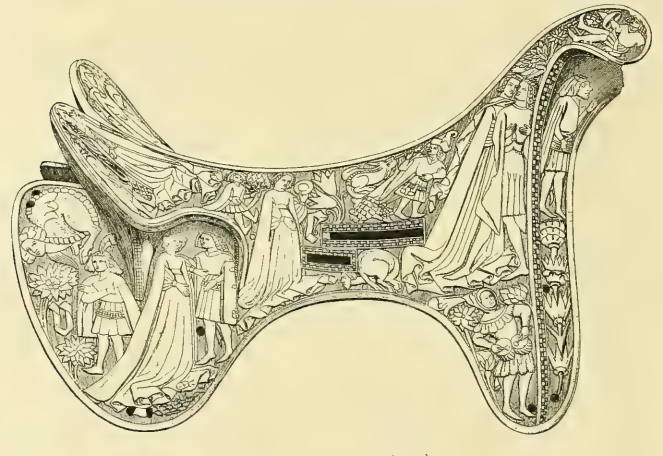
En pénétrant dans la grande salle du rez-de-chaussée, on s'aperçoit bien vite du goût et de l'ordre qui ont présidé à la classification des innombrables objets exposés. Le gros mobilier d'appartement occupe le bas du « Salone ». Les organisateurs y ont reconstitué, par époques, des intérieurs historiques. On croirait voir ici une chambre du XVIe siècle, là un cabinet du XVIIe, plus loin un salon de compagnie du XVIIIe. C'est une excellente manière de grouper les monuments et qui fait une heureuse diversion avec la classification toute scientifique des vitrines. On remarque, dans cette large nef, des *cabinets* à incrustations d'ivoire, des travaux de marqueterie des XVIIe et XVIIIe siècles, des tables, des lits, des commodes des mêmes époques, de superbes chaises à porteurs (entre autres une chaise aux armes des Farnèse), des voitures royales de gala, etc., etc. Les parois de cette salle, haute de deux étages, sont splendidement décorées par des tapisseries où brillent, à côté de quelques « Arazzi » de provenance italienne, nos Gobelins et notre Beauvais. Le plafond est orné d'étendards aux couleurs éclatantes, bannières historiques des villes lombardes et vénitiennes ou trophées de leurs victoires.

IVOIRES. — La classe des ivoires sculptés compte 161 numéros presque tous importants. On y voit figurer quelques-uns des plus célèbres et des plus anciens monuments, en ce genre, de l'Europe. Le Trésor de la cathédrale de Monza a prêté en effet ses beaux diptyques, dont le principal, celui de Valentinien III, est assez connu en France, depuis le travail de M. Labarte sur les arts industriels, pour qu'il soit inutile de les décrire. A côté d'eux le marquis Trivulzio expose une suite de pièces capables de rivaliser avec les plus riches collections publiques. Il faut citer, avant tout, deux diptyques consulaires attribués aux années 516 et 525, des plaques des Ve et VIe siècles ; un Christ assis, aux pieds duquel sont prosternés l'empereur Othon et l'impératrice Adélaïde (n° 3), admirable travail portant au bas l'inscription : « Otto Imperator ; » un fragment de reliure représentant également le Christ assis, travail grec excellent, mais qui n'est pas carolingien comme le dit le catalogue. Signalons encore une Déposition de croix (n° 7) curieux ouvrage du XIe ou du XIIe siècle, mais non pas du XIVe comme on paraît le penser ici ; la cassette de cyprès (n° 58) revêtue de lames d'ivoire, XIIe siècle ; les nos 41 et 42, remarquables pièces qu'il me semble bien difficile de laisser au VIIe siècle et que je suis porté à croire romanes.

Un des objets les plus précieux et les plus admirables de cette série est cette belle selle de parade, couverte de sujets empruntés aux romans de chevalerie, qui appartient à la collection Trivulzio. C'est un travail italien du XIVe siècle. Le Musée national du

Bargello, à Florence, possède deux selles du même genre, mais celle-ci leur est peut-être supérieure. Une autre perle, c'est le charmant ivoire italien du xve siècle (n° 47) représentant la dédicace d'un livre faite à un prince par un auteur.

Sculptés par petits fragments et enchâssés dans des montants de marqueterie pour former des triptyques ou des cassettes, les ivoires ou plutôt les *os* italiens sont naturellement très-nombreux ici. Ces ouvrages datent en général du xive siècle et sont ordinairement des produits de pacotille présentant uniformément la même physionomie. Le Louvre en offre de très-bons spécimens capables de soutenir la comparaison avec ceux que l'on voit à Milan. Quoique M. Cagnola ait exposé sous le n° 161 un important *cabinet*, rien n'égale comme dimensions notre retable de Poissy (*Catal.*



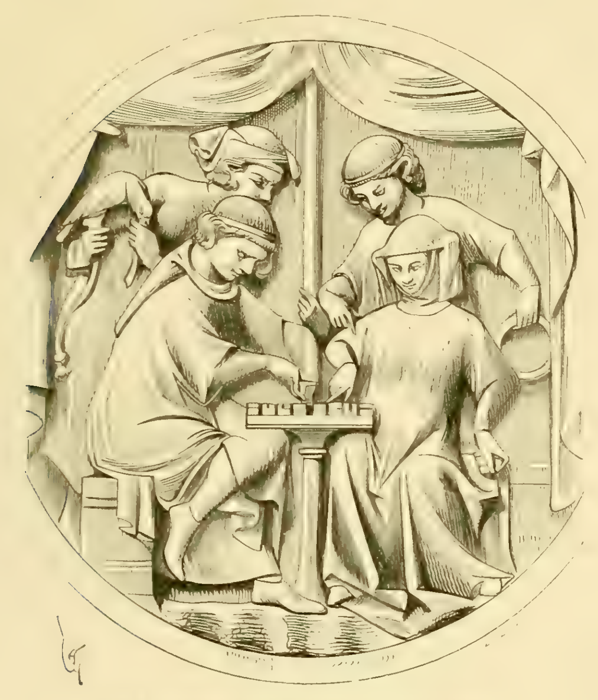
SELLE DE PARADE, XIVe SIÈCLE

(Collection Trivulzio.)

des Ivoires du Louvre, A. 47), œuvre italienne du xvie siècle. Il faut aller à la Chartreuse de Pavie pour trouver son pendant dans l'œuvre de Bernardo dei Ubbriacchi qui décore la vieille sacristie.

Si les œuvres italiennes dominent, on ne rencontre pas moins ici un grand nombre d'ouvrages français. Le marquis Trivulzio nous montre trois plaques d'un style charmant qui proviennent d'un coffret. C'est là un travail français de la fin du xiiie siècle, ou plutôt du commencement du xive, mais non pas du xve, comme le dit l'auteur du catalogue. Sur l'une de ces plaques (n° 49) un chevalier à pied combat un lion, sujet légendaire reproduit sur la porte du donjon de Coucy. A côté un autre chevalier pénètre dans une tour dont il traverse le fossé en se servant de son épée comme d'un pont. Sur une autre plaque (n° 50) on remarque une lutte entre deux cavaliers devant des dames qui les regardent du haut d'une citadelle. A droite et à gauche, des hommes à pied dirigent des engins contre les remparts ; à côté, un enlèvement. Le sujet est bien

fréquent au moyen âge, c'est celui qu'on appelle l'*Attaque du château d'Amour*[1]. On a pu voir à l'Exposition du palais de l'Industrie, un coffret appartenant à M. Spitzer qui offre de nombreuses analogies avec ces trois plaques d'ivoire. Le marquis Trivulzio, dont il faut toujours citer la collection quand on parle d'œuvres d'élite, expose encore une charmante boîte de miroir qu'il signale au catalogue (nº 56)



BOITE A MIROIR, COMMENCEMENT DU XIVe SIÈCLE.

(Musée du Louvre.)

comme un travail italien du xve siècle. Nous demandons la permission de différer de sentiment avec l'éminent amateur. La boîte est un excellent travail français de la fin du XIIIe ou du commencement du XIVe siècle. Ce point de fait est incontestable. On connaît de nombreux objets similaires. Le Louvre notamment possède une boîte semblable, mais dans de moindres proportions, que M. Viollet-le-Duc a fait graver pour son *Dictionnaire raisonné du Mobilier*. M. Spitzer possède aussi une pièce

1. Voir dans cette livraison, page 346.

à peu près identique également exposée au palais de l'Industrie. Il faut de même rendre à la France et au XIVe siècle un certain nombre d'ivoires donnés au XVe siècle et attribués soit à l'Allemagne, soit à l'Italie.

Bronzes. — La collection des bronzes débute par 218 objets antiques sur lesquels nous n'insistons pas, tant nous avons hâte d'arriver au moyen âge et à la renaissance. Le moyen âge, proprement dit, roman ou gothique, n'est cependant pas, dans cette série, représenté à Milan par de très-nombreux objets. L'Italie n'a jamais aimé son style, et si actuellement les amateurs italiens recherchent ses produits, ils paraissent ne les connaître encore qu'imparfaitement. Mais en revanche les trois ou quatre bronzes exposés sont tous importants. Ce sont d'abord de hauts chandeliers de cuivre émaillé destinés à l'usage religieux (au prince Giovanelli), travail que, malgré un incontestable caractère oriental, je crois vénitien et des XIIe ou XIIIe siècles. Puis vient une aiguière affectant la forme d'une chimère, sur le dos de laquelle un petit personnage est monté. Cette pièce extrêmement curieuse, tirée de la collection Trivulzio, n'est pas sans analogie avec le bronze si précieux du Musée du Louvre commenté par M. de Longpérier dans la *Revue archéologique* sous le titre de « *l'Œuvre Salemon* ». On pourrait aussi la rapprocher de certaines fontes publiées par les PP. Cahier et Martin dans leurs *Mélanges archéologiques*. C'est, croyons-nous, un travail du XIIe siècle ou commencement du XIIIe. On remarque un troisième objet (n° 246). C'est un chandelier de cuivre fondu et ciselé appartenant à M. Filippo Sessa. Un personnage barbu et court vêtu, à genoux sur un socle à trois pieds, soutient de la main droite le binet du flambeau. Ce motif est bien connu des amateurs parisiens, car le Louvre possède un chandelier (n° 47 du *Cat. des bronzes*), où se retrouve un sujet à peu près identique. Mais le bronze du Louvre est plus grand, supérieur à celui-ci par sa facture, et le personnage s'y tient debout. Les deux objets datent du XIVe siècle. Le costume à pourpoint bombé sur la poitrine, le style des deux ouvrages, ne laissent aucun doute sur l'époque de leur fabrication. Signalons encore, comme appartenant au moyen âge, une belle aiguière du XIVe siècle en forme de chien (n° 248).

Dès qu'on touche au déclin du XVe siècle ou aux premières années du XVIe, les objets mobiliers en bronze cessent d'être rares. Où trouverait-on une collection particulière ou publique qui puisse offrir de pareilles séries de flambeaux, de chandeliers, de feux, de heurtoirs, de coffrets, de petits bronzes décoratifs, en bas-reliefs ou en ronde bosse. Il est impossible de décrire en détail ce délicieux mobilier d'appartement qui permettrait de reconstituer dans les moindres détails un intérieur des plus belles années de la renaissance italienne. Je vous envoie quelques spécimens de flambeaux, entre autres une jolie pièce appartenant à M. Baslini. M. Poldi-Pezzoli expose deux charmants modèles ornés de mascarons et de feuillages que nous connaissons déjà par les exemplaires qu'on en voit au Musée du Louvre (n°s 379 et 380 du *Catalogue des bronzes,* par M. Clément de Ris). Les bronzes de M. Poldi-Pezzoli sont de la fin du XVe siècle.

Il faut remarquer encore un bon exemplaire du petit coffret en bronze (médaillon et couronne de feuillage accostés de deux Centaures) qui est aussi à Paris et qui vient de la collection Sauvageot. Notre coffret, épreuve médiocre, a inspiré à M. Clément de Ris sur l'ancienneté de sa fonte des doutes qu'on trouve exprimés dans le récent *Catalogue des bronzes* du Louvre, n° 365. Ces doutes, que j'ai partagés, paraissent exagérés à quelques amateurs. Quoi qu'il en soit, ce modèle est extrêmement répandu

en Italie. L'exposition historique de Milan nous montre deux petites plaques de bronze provenant de coffrets semblables. On rencontre aussi au Musée archéologique de Brera deux autres exemplaires de cet éternel coffret, mais avec des pieds différents. En ce moment, il y en a plusieurs en vente à Florence et à Paris. Avis donc aux amateurs qui convoitent quelque exemplaire de ce beau travail. Les surmoulés modernes abondent et les fontes anciennes ne sont pas rares. La série des marteaux de porte



CHANDELIER DE LA FIN DU XVe SIÈCLE.

(A M. Baslini.)

vénitiens est fort remarquable, surtout le n° 413, Neptune et deux chevaux marins, au comte Annoni. Il faut aussi admirer celle des feux, des chenets, des lampes, des encriers (au comte Lucini Passalacqua), des plaquettes de bronze, des sonnettes. Pour

donner une idée des suites de médailles exposées, où l'œuvre des graveurs italiens se retrouve au complet et en belles épreuves, il suffira de dire que les commissaires ordonnateurs, si bien fournis déjà par les prêts particuliers, ont encore pu puiser dans le médaillier municipal de Milan et dans le cabinet royal des médailles de Brera.

De tous les objets de bronze un des plus curieux est peut-être cet épi (nº 354) assez semblable à ceux qu'on trouve en France sur les toits du XVIe siècle. Mais la pièce italienne que nous visons ici était destinée à une fontaine. On sait, par les tableaux ou par les bas-reliefs, ce qu'étaient ces charmants jets d'eau de la Renaissance. L'exposition historique de Milan nous montre l'objet lui-même de proportions encore agréables,



BRONZE DU XVIe SIÈCLE.

(Collection de Cristoforis.)

quoique la facture en soit un peu sommaire. Bien que ce spécimen soit daté par le catalogue du XVIIe siècle, nous serions porté à le croire de la fin du XVIe tout au plus. Il offre en tout cas de frappantes analogies avec la fontaine de surtout, en faïence d'Urbino, exposée au Louvre sous le nº G. 442.

Quand on arrive aux figures de ronde bosse, il faudrait presque tout citer. On remarque particulièrement un petit bronze michelangesque, interprétation libre et charmante du *Jeune Prisonnier* qui est à Paris; un homme nu du même style; une femme à cheval sur un monstre chimérique (au marquis Trivulzio). M. Lucini Passalacqua nous fait voir un délicieux *Samson déchirant le lion* et un *David vainqueur de Goliath,* du XVe siècle ou du commencement du XVIe. Ce dernier travail ressemble assez à quelques-uns des bronzes remarqués au Corps législatif dans la vitrine du baron Davillier et attribués par le savant amateur à Riccio. M. de Cristoforis, entre

autres beaux objets, possède un *Triton à cheval sur une tortue* (n° 326) et les bustes de Henri IV et de Marie de Médicis connus par les exemplaires du Louvre. Notons encore en passant l'*Hercule enfant étouffant les serpents* (n° 426) et le n° 408, *Femme couchée et endormie*, assez belle figure, quoique de la seconde moitié du XVIe siècle.

ÉMAUX. — C'est avec un véritable sentiment d'émotion qu'un Français s'approche de la vitrine des émaux. Là doivent l'attendre de bien agréables surprises, car c'est la cage qui renferme l'oiseau bleu de la curiosité française : l'émail peint italien. Cet



ÉMAIL ITALIEN DE LA FIN DU XVe SIÈCLE.

(Collection Gatteaux.)

objet introuvable chez nous, où l'on ne connaît guère que la plaque de M. Gatteaux publiée déjà par la *Gazette* et les rares spécimens exposés par le Louvre, si riche pourtant en émaux de tous genres; cet objet, longtemps et inutilement poursuivi, on va donc pouvoir le contempler dans de nombreux exemplaires. Regardons; l'espoir le plus téméraire ne sera pas déçu. L'exposition historique de Milan en contient près d'une douzaine. On n'en verra peut-être pas de sitôt une pareille réunion. Il ne paraîtra donc pas imprudent ni inutile d'essayer de tirer de ce rapprochement momentané quelques considérations générales.

Les émaux italiens sont tous de très-petites dimensions; ils ont un aspect sévère et ne sont presque jamais faits de pratique. Le dessin en est toujours châtié. Les fonds sur lesquels ils sont peints sont tantôt translucides, tantôt opaques, mais plus souvent translucides; et, dans ce cas, le métal qui reçoit le fond est guilloché. Ces émaux sont toujours peints en grisaille relevée de traits d'or ou de quelques tons assez rares, bleu, violet, tanné, vert et roux-brun; les carnations n'y sont jamais colorées. Ils affectent



ÉMAIL ITALIEN DE LA FIN DU XVe SIÈCLE OU DES PREMIÈRES ANNÉES DU XVIe.

(Collection Trivulzio.)

les formes suivantes : paix, très-petits diptyques, enseignes de chapeau, plaques microscopiques destinées à orner les croix, les reliquaires, les nœuds des calices, et diverses autres pièces du mobilier religieux.

L'émail peint italien apparaît tout à coup à la fin du xve siècle, mais n'a pas, comme les procédés d'émaillerie qu'il remplace, le même cachet industriel. Les émaux champlevés, en France, les émaux translucides sur relief, en Italie, ont tous entre eux des caractères communs. On les voit se succéder par périodes, comme les produits réguliers et uniformes d'une vaste fabrication qui se développe en se transformant

continuellement. L'émail peint italien semble au contraire avoir été l'œuvre isolée d'artistes solitaires travaillant dans le nord de la Péninsule. Après les premières années du XVIe siècle, la production cessa subitement. On peut affirmer qu'une génération vit naître et mourir cet art. Car toutes les pièces connues n'ont pas entre elles, dans leurs dates, un écart de plus de vingt à trente ans.

La fabrication des émaux peints commença-t-elle en France ou en Italie? Le



ÉMAIL ITALIEN DE LA FIN DU XVe SIÈCLE OU DES PREMIÈRES ANNÉES DU XVIe.

(Collection Trivulzio.)

marquis de Laborde inclinait à voir dans cet art nouveau une importation française. Il supposait que l'Italie, où il n'avait pas fait de recherches à cet égard, devait fournir la solution de la question. Cette solution, je l'ai demandée en vain à tous les émaux italiens que j'ai maniés en deçà des monts et où je n'ai pu découvrir ni un nom, ni un monogramme, ni une date. Les rapports réciproques des deux pays et l'influence de l'un sur l'autre me paraissent difficiles à établir en l'absence de tout document. Il n'existe aucune ressemblance de style entre les émaux peints en Italie à la fin du XVe siècle et ceux qu'on peignait en France à la même époque. Les débuts de cet art en France sont influencés par l'École flamande, et quand, dans la première moitié

du xvie siècle, l'Italie exerça à son tour son influence sur notre industrie limousine, la même Italie avait cessé de peindre en émail. Voici la conclusion que je propose : Avant d'arriver à la période industrielle, les émaux peints ont passé simultanément dans les deux pays par une période d'essais où ils furent seulement employés par les orfévres désireux de produire à bon marché des peintures capables de rivaliser avec les émaux translucides sur relief. C'est à cette période qu'appartiennent tous les émaux peints italiens et ils ne la dépassèrent jamais. En France, au contraire, à peine essayés, les émaux peints trouvèrent à Limoges un outillage tout préparé, des fours qui les attendaient et qui firent pour eux ce qu'ils avaient fait pour les émaux champlevés



PORTRAIT DE JEAN FOUQUET, ÉMAIL DE LA FIN DU XVe SIÈCLE.
(Musée du Louvre.)

succédant aux émaux cloisonnés. Quand les mœurs raffinées de la fin du xve siècle rejetèrent ces grossiers travaux, les ateliers de Limoges allaient languir et ses fours se refroidissaient. La peinture en émail satisfit d'un seul coup les besoins de la production et ceux de la consommation. Voilà comment les émaux peints, œuvre isolée d'orfévre ou de peintre (caractère qu'ils ont conservé en Italie), devinrent rapidement chez nous une industrie nationale.

Parmi ces émaux italiens, il y a un petit diptyque en émail bleu-translucide sur fond guilloché (n° 17) qui réclame une attention particulière. Le volet de gauche représente saint Christophe; celui de droite, la Vierge assise entre deux saints, tandis que dans le ciel de petits anges célèbrent la gloire de Dieu sur des instruments de musique. C'est une œuvre attachante qui semble appartenir à l'école lombarde ou à l'école ombrienne. Les carnations et la dalmatique de l'un des saints sont seules peintes en grisaille; tout le reste est dessiné en traits d'or très-fins et très-longs, ces



CASSETTE EN ÉMAIL DE LIMOGES, MONTÉE EN BRONZE DORÉ, XVIe SIÈCLE

(Appartenant à la *Casa reale* de Turin.)

hachures formant à elles seules le modelé. Ce procédé, très-rare dans les émaux, était pratiqué couramment par tous les peintres de la fin du xve siècle. Mantegna l'a appliqué à toute une légion d'anges qui figurent dans son admirable tableau de la tribune de Florence; Botticelli s'en est servi pour dessiner toutes les arabesques dans l'architecture de son tableau connu sous le nom de la *Calomnie d'Apelle*. C'est encore le procédé employé dans le bel émail du Louvre représentant, croit-on, le peintre Jean Fouquet (*Catalogue des émaux*, par M. Darcel, D. 201). Mais si les moyens mis en usage dans les deux œuvres que nous rapprochons, sont les mêmes, le style respectif des deux émaux comparés est absolument différent. Le rapprochement sur lequel j'insiste n'en est pas moins très-curieux à établir. L'auteur de l'émail du Louvre (D. 201) est inconnu et le sera peut-être toujours, bien que le caractère français ou flamand de cette peinture ait permis avec beaucoup de vraisemblance de l'attribuer à Jean Fouquet lui-même. Cependant, quoi qu'on pense et de l'œuvre et du personnage costumé à la mode du xve siècle, il est bien certain qu'on ne peignit rien à Limoges avant le xvie siècle qui puisse ressembler à l'émail D. 201. Voyez en effet l'œuvre des Monvaerni et des Nardon Pénicaud. Et quand plus tard on produisit à Limoges des travaux semblables (voir au Louvre l'émail D. 229), on ne peignait plus en France dans le style naïf dont le prétendu portrait de Fouquet est empreint. L'émail du xve siècle, en camaïeu d'or, appartenant au marquis Trivulzio, est donc une pièce précieuse à faire connaître. Elle aidera peut-être à résoudre le problème dont aujourd'hui je puis seulement poser les termes.

Tous les pays et tous les genres d'émaillerie sont d'ailleurs dignement représentés à l'exposition de Milan. Parmi les émaux champlevés on remarque une grande croix d'émail rhénan (n° 29), de belles pièces de Limoges et parmi celles-ci une crosse du xiiie siècle (n° 43) représentant l'Annonciation semblable à un des bronzes émaillés de la Galerie d'Apollon (D. 122), plusieurs gémellions, deux ciboires en forme de colombes. Le n° 64, bon champlevé du xiiie siècle, est par erreur attribué au xve. On rencontre aussi de très-beaux émaux translucides sur relief appliqués à un reliquaire et à un calice appartenant tous deux à M. Poldi-Pezzoli (n°s 551 et 465 de l'orfévrerie). Les émaux peints français figurent à toutes les époques de leur histoire. Ce sont d'abord de superbes diptyques et de nombreuses plaques dans le goût de Nardon Pénicaud; Léonard Limousin où son atelier est représenté par un bon portrait de femme ; Pierre Reymond par une fort belle aiguière ; De Court par un de ses grands plats; l'anonyme K I P par deux plaques représentant des chevaux chimériques ; Jean Pénicaud III par une jolie plaque aux carnations légèrement saumonées. Limoges est ici jusque dans sa décadence avec les Laudin et les Nouailher. Il ne faut pas non plus oublier de mentionner quelques émaux de Petitot possédés par MM. Poldi-Pezzoli et Trotti (n°s 427 et 431 de l'orfévrerie). Mais la pièce qui domine toute la classe des émaux est la cassette prêtée par la « Casa Reale » de Turin. Cette œuvre exquise, une des plus parfaites qui soient sorties de Limoges, est de la meilleure époque de François Ier.

Orfévrerie. — De toutes les branches du travail industriel, l'orfévrerie est peut-être la plus riche à l'exposition de Milan. Pouvait-il en être autrement quand les églises du nord de l'Italie consentaient à prêter pour quelques mois les plus belles pièces de leur mobilier ? Moins la couronne de fer, le Trésor de la basilique de Monza est là tout entier. Jamais je n'avais pu contempler sous un jour aussi favorable les dons pieusement conservés de la reine Théodelinde. Voici la couronne votive qui peut riva-



COUVERTURE D'ÉVANGÉLIAIRE, XIIe SIÈCLE.

(Trésor du Dôme de Milan.)

liser avec quelques-unes de celles du Trésor de Guarrazar, la Poule et les sept poussins, symbole du royaume lombard, la couverture d'évangéliaire reproduite par M. Labarte (*Hist. des Arts industriels*, tome I, album, pl. XXXIII), le peigne, l'éventail, le grand calice aux armes des Visconti et le saint Jean d'argent, etc. Sans s'être aussi complétement exécuté que la cathédrale de Monza, le dôme de Milan était sûr de figurer avec honneur parmi les exposants en envoyant l'admirable travail d'or, de pierres et d'émaux cloisonnés, connu sous le nom de couverture d'évangéliaire de l'archevêque Ariberto d'Intimiano. Je n'ai ici ni le temps ni les instruments nécessaires pour discuter cette importante pièce d'orfévrerie. Je veux dire seulement que je n'accepte qu'avec défiance l'attribution faite par quelques historiens milanais[1] et conservée par le *Catalogue*. Aribert occupa le siége épiscopal de Milan de 1019 à 1045[2], et il paraîtra toujours bien difficile, à quiconque possède l'art roman, de considérer ce travail comme antérieur au milieu du XIe siècle. C'est avant tout une œuvre très-intéressante à faire bien connaître, car elle renferme des émaux cloisonnés occidentaux à inscriptions latines; et comme, privés le plus souvent de légendes, les émaux cloisonnés des XIe et XIIe siècles passent à tort pour être tous grecs, cette couverture de livre deviendra un précieux terme de comparaison. Je signalerai aussi l'analogie qu'elle présente dans la disposition des inscriptions et la fabrication des filigranes avec la boîte d'évangéliaire de saint Denis, au Louvre sous le n° D. 711. Je n'ignore pas que cette similitude, dans l'état actuel de la science, est contraire à la thèse que je soutiens, puisque la boîte de saint Denis est attribuée par deux savants éminents au commencement du XIe siècle[3]. Mais l'opinion qui fait de la boîte de saint Denis le type de l'orfévrerie française sous le roi Robert ne me paraît pas être encore définitive.

La basilique de Saint-Ambroise s'est momentanément dessaisie de sa belle cassette du XVe siècle, bas-relief d'argent doré sur fond d'émail bleu, semé d'étoiles d'or. L'église de San Celso a prêté une croix de jaspe (n° 464) chargée de figures d'argent doré. Cette croix fort belle n'est peut-être pas aussi vieille que le pense le catalogue. La face semble être tout au plus des XIe ou XIIe siècles et le revers des XIIIe ou XIVe. Il est impossible, en tout cas, d'y voir un travail carolingien.

A côté de ces splendeurs capables de faire pâlir plus d'une collection publique, quelques amateurs milanais ont cependant trouvé moyen de faire remarquer leurs envois. Nous citerons (n° 28) la « Croce Stazionale » du XIVe siècle, en bronze, avec plaque d'émail, à M. Bertini; une autre « Croce Stazionale » d'argent (n° 68) décorée d'émaux et de figures en relief (XIVe siècle) à M. Morbio; et (n° 22) la croix d'argent filigrané du marquis Trivulzio datant du XIIIe ou peut-être du XIVe siècle, mais qui n'est nullement un travail byzantin. Parmi les objets religieux prêtés par les particuliers, les pièces qui nous ont le plus frappé appartiennent à M. Poldi-Pezzoli. C'est la croix de cristal de roche (n° 14) avec pied d'argent doré portant la date de 1511, et un petit édifice d'argent (n° 465) tout décoré à la base et aux volets d'émaux translucides sur relief. On ne saurait trop admirer la délicieuse figurine, Vierge de style gothique, qui fait de ce reliquaire un incomparable bijou.

Le marquis Trivulzio expose une suite de nielles sur argent fort remarquable.

1. Gaëtano Franchetti, *Storia e descrizione del duomo di Milano*. Milano, 1821, p. 81. — *Memorie del conte Giulini*, etc.

2. Ughelli, *Italia sacra*, Rome, 1652, tome IV, p. 139, etc.

3. Par MM. Labarte (*Histoire des arts industriels au Moyen Age*, tome II, p. 202, album, pl. XLII) et Darcel (*Notice des émaux et de l'orfévrerie du musée du Louvre*, p. 451 et suiv.)



CROIX DE CRISTAL DE ROCHE, MONTÉE EN ARGENT DORÉ, XVIe SIÈCLE.

(Collection Poldi-Pezzoli.)

Trois pièces (nos 17, 43 et 53) y brillent entre toutes et parmi celles-ci une œuvre attribuée à Maso Finiguerra. Il est seulement regrettable qu'on ait cru devoir placer ces nielles dans des encadrements de cuivre odieusement surdorés et presque tous modernes. Il est également regrettable que le propriétaire ait cherché à rendre à quelques-uns de ces objets la forme primitive qu'ils avaient perdue. Un petit nielle, détaché du couteau dont il ornait le manche, intéresse tout le monde. Si on fait monter sur lui une lame moderne, l'ensemble composera une pièce fausse qui agacera les amateurs et trompera les ignorants. Les objets faux ou remaniés, voilà la plaie des collections publiques et particulières. Nous devons féliciter le comité exécutif de l'exposition de Milan d'en avoir presque toujours préservé ses vitrines. Cependant, sans une excessive sévérité, on aurait pu écarter la croix de l'Ospedale Maggiore de Milan (no 9). Dans l'état où est cette pièce, le moderne l'emporte de beaucoup sur l'ancien. Qu'on vienne à la photographier ou à la graver, voilà un monument faux qui embarrassera l'histoire et que la critique la plus sagace aura beaucoup de peine à discuter.

Nous parlerons seulement pour mémoire des armes admirables et très-nombreuses prêtées par la Reale armeria di Torino ; — d'une magnifique collection de verres anciens exposés par divers amateurs et surtout par M. Poldi-Pezzoli ; — d'une suite fort remarquable d'éventails décorés par Gillot, Boucher, etc., etc., prêtés par les plus grandes dames d'Italie, au milieu desquelles se distingue la princesse héréditaire ; — d'une collection fort belle de tissus européens et orientaux, d'ornements sacerdotaux, d'habits anciens de ville et de cour, de dentelles, d'objets mobiliers orientaux, — enfin d'une immense galerie consacrée aux produits de la céramique de tous les pays.

Dans quinze jours peut-être, dans un mois certainement, tout ce beau musée sera dispersé. Il en restera du moins un durable souvenir dans un catalogue de 283 pages grand in-8o. Ce catalogue, dont j'ai discuté quelquefois les attributions, n'en a pas moins été rédigé avec beaucoup de soin, et est bien supérieur à la plupart de ceux qu'on a publiés en France pour de semblables expositions. Mieux que cela, M. Rossi, peintre et très-habile photographe de Milan, a reproduit dans de bonnes proportions les principaux objets exposés, et publiera un album de 250 planches[1]. Ainsi protégée contre l'oubli, on peut hardiment prédire à l'exposition rétrospective de Milan, en 1874, une place importante dans l'histoire de la curiosité.

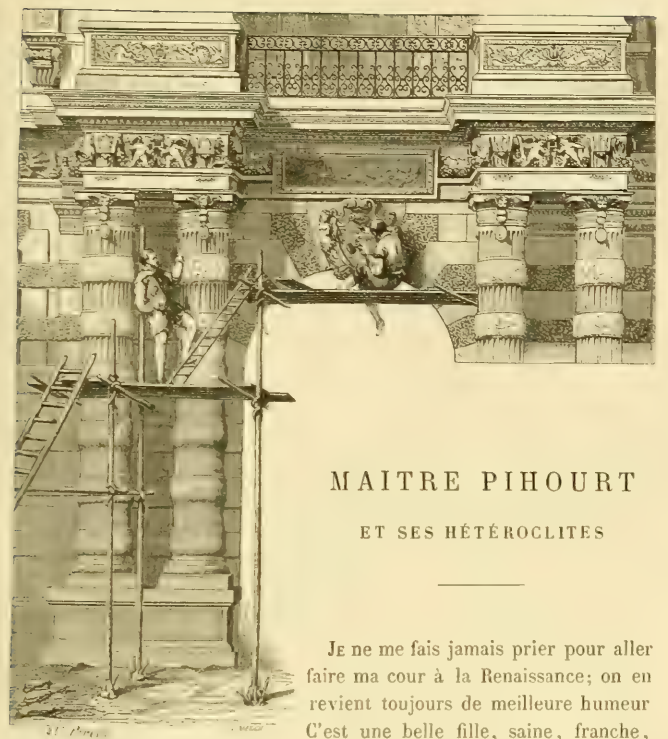
LOUIS COURAJOD.

1. Cet album a paru à Milan, chez l'auteur, Via Bigli, 7, et Corso Vittorio Emmanuele, 20.



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [378]



MAITRE PIHOURT

ET SES HÉTÉROCLITES

Je ne me fais jamais prier pour aller faire ma cour à la Renaissance; on en revient toujours de meilleure humeur C'est une belle fille, saine, franche, avenante et point sentimentale; les rêveries et les airs penchés ne sont point son affaire. Elle aime à rire, conte avec une grâce sans pareille, et jamais son histoire n'eut tant d'à-propos.

Ouvrez nos annales, quand la France usée, appauvrie, humiliée, se relève à peine de ses ruines, du temps de Louis XI, de Jehan Fouquet et de Michel Columb, vingt ans avant la conquête de Naples et l'arrivée du premier Italien en France; la Renaissance est à son berceau. Bientôt elle fera ses débuts dans le monde à la cour de Charles VIII et de Louis XII, pleine de vie, de fraîcheur et de promesses. Suivez-la dans ses métamorphoses, d'abord incertaine et semi-gothique, hésitant entre les souvenirs de la veille et la révolution du lendemain, se prenant de passion pour l'antique à en perdre la tête; italienne à l'occasion, mais pour la forme seulement et par mode, — car elle entend bien rester française jusqu'au bout; — maîtresse enfin d'elle-même aux grands jours de

Henri II et s'épanouissant dans sa triomphante maturité. Quelle leçon et quel encouragement!

A l'heure où nos ennemis chantent si glorieusement notre *De profundis* et s'empressent de nous porter en terre, il est bon de rappeler cette merveilleuse histoire. Non, la France n'est pas si morte qu'on veut bien le dire; elle est sujette à des crises douloureuses, mais les réveils sont éblouissants et l'accès n'est jamais de longue durée : du roi de Bourges au conquérant de Naples l'intervalle n'est que d'un demi-siècle. Et quand l'art éperdu cherche sa route entre le classique de l'école et la vieille tradition nationale, il faut lui montrer à l'œuvre nos maîtres de la Renaissance. Comme nous, ils se trouvaient en présence de deux rivaux ardents et passionnés : le gothique en possession d'une situation acquise, d'un passé séculaire, et le romain arrivant en triomphateur dans les fourgons de Charles VIII. Par quel secret ont-ils combiné ces éléments pour en faire jaillir un art neuf et personnel, mélange savoureux du vieux gaulois et de la jeune antiquité?

On a rompu bien des lances pour et contre ce que l'on appelle l'*influence italienne sur les origines de la Renaissance française*, et la bataille dure encore entre les pontifes de l'antiquité et les paladins du moyen âge. Suivant les uns, l'Italie nous aurait sauvés de la barbarie gothique; suivant les autres, elle a tué l'art national en lui substituant des formules de convention qui ne sont pas dans notre génie. Il me semble que les Italiens ne méritent

Ni cet excès d'honneur, ni cette indignité.

Qu'ils aient joué un rôle considérable en France à dater de l'école de Fontainebleau, personne ne s'avise de le contester; mais faut-il, par idolâtrie, les faire entrer en scène *au début même* de notre Renaissance et leur en attribuer l'initiative? J'avoue que mon admiration, si passionnée qu'elle soit pour les maîtres incomparables de la Renaissance italienne, ne va pas jusqu'à dénaturer l'histoire à leur profit.

Sans doute on alléguera la liste officielle des artistes amenés par Charles VIII après la conquête; s'ils sont venus en France, apparemment ils y ont exercé une influence. En poursuivant ce raisonnement, on trouve des armuriers italiens installés à Tours par Louis XI, et ce prince ayant fait venir de Venise un tableau de Gentile Bellini, le voilà devenu, sans s'en douter, l'un des précurseurs du mouvement italien. Je crois même que l'on a découvert je ne sais quel peintre vénitien à la cour de Charles VII. Mais les raffinés en quintessence archéologique ne s'en

tiennent pas là : ils sautent bravement un siècle et demi et décident que l'Italie est entrée en France par Avignon en 1309, avec Clément V et le Giotto. A ce compte rien n'empêche de faire remonter l'infiltration italienne au xe siècle, dans le temps que les Vénitiens venaient en Aquitaine bâtir des églises sur le patron de la basilique de Saint-Marc, comme Saint-Front de Périgueux. On pourrait même, une fois pour toutes, prendre comme point de départ la conquête romaine et ouvrir la liste par Jules César, le prototype des artistes italiens venus dans nos contrées.

Ainsi vont les hypothèses à perte de vue; mais si un Vénitien a réellement travaillé en France pour la cour de Charles VII, Jehan Fouquet, de son côté, est allé en Italie précisément à la même époque. Il en a rapporté quelque chose, soit; mais êtes-vous sûr qu'il ne lui a rien laissé en échange? Car enfin nos voisins n'ont pas eu, j'imagine, le monopole perpétuel des influences. Leurs ouvriers, dit-on, venaient chez nous fabriquer des armes dès le xve siècle, cela est certain; les Allemands et les Espagnols faisaient de même, pourquoi ne parler que des Italiens? Quant à Louis XI, il achetait des peintures à Venise aussi bien que des « bestes estranges en Barbarie et en Dannemarche pour faire parler de luy parmy le monde et qu'on le cuydast sain », c'est Comines qui le dit. Reste l'exemple de Charles VIII, mais il a sa contre-partie. Jules II n'a-t-il pas fait venir de Marseille au Vatican deux peintres français, Claude et le frère Guillaume, qui introduisirent en Italie l'art du verrier? Le frère Guillaume pratiquait même avec succès l'architecture et la peinture à fresque; il travailla beaucoup dans sa nouvelle patrie et fonda une école de peintres-verriers, au rapport de Vasari qui fut un de ses élèves. Trente ans auparavant, nos imprimeurs avaient déjà établi des ateliers célèbres. Nicolas Jenson à Venise, Jehan Fabri à Turin, Guillaume le Signerre à Milan, Pierre Maufer à Padoue, Jehan Picart et Laurent des Rouges à Ferrare[1]. Est-ce à dire que la France ait exercé une influence en Italie?

On parle beaucoup, et l'on a raison, de l'enthousiasme des compagnons de Charles VIII à la vue des merveilles de la péninsule, mais on oublie le lyrisme des Italiens en présence de Chambord qui les laissait pleins « *di meraviglia e di stupore, anzi di confuzione* », et de Gaillon qu'ils comparent aux palais enchantés « *di Morgana e di Alcina* »[2].

Quant aux modes, s'il est vrai que la France ait fait quelques emprunts

1. E. Piot, *Cabinet de l'amateur.*

2. *Relation des Ambassadeurs vénitiens à leur gouvernement.*

à l'Italie, il n'est pas moins certain que le Castiglione accuse ses contemporains de singer notre costume et nos allures, « *persuadés qu'ils doivent être pris pour de véritables Français et qu'ils en ont l'aisance, mais la vérité est qu'ils y réussissent rarement* » [1].

Si je ne me trompe, ces courants variables et passagers, ces menus emprunts de pays à pays sont l'incident journalier de l'histoire et n'ont pas tant d'importance. Mais à force de regarder le passé à la loupe, l'archéologie microscopique finit par grossir démesurément les infiniment petits; le moindre *fait divers* prend les proportions d'un événement considérable, plein de révélations inattendues. Par exemple, on a remarqué que les *sayons* de Charles VIII et de sa cour datent de la conquête de Naples; on en conclut qu'à la fin du XVe siècle les modes françaises sont calquées sur celles d'Italie, et, comme l'art et la mode passent pour marcher de compagnie, tout naturellement la France devait peindre, sculpter et bâtir comme elle s'habillait. Ce procédé d'optique promet des découvertes piquantes aux archéologues de l'avenir. Aujourd'hui que nos costumes, nos jardins, nos courses, nos *gentlemen* et beaucoup d'autres choses sont à l'anglaise, on ne manquera pas un jour d'affirmer l'influence de l'Angleterre sur l'art français du XIXe siècle.

Et puis les textes... — Dieu me garde d'en médire, je leur dois trop de reconnaissance; — mais encore faut-il qu'ils soient éclairés, contrôlés par les monuments mêmes. Or montrez-nous la griffe italienne sur les premiers produits de la Renaissance. Le séjour du Solario à Amboise et son portrait du maréchal ont-ils modifié le faire si personnel de nos portraitistes contemporains? Trouvez-vous chez eux, même chez François Clouet qui leur est postérieur, la moindre parcelle italienne? Au contraire, le courant vient du nord; nos peintres ont voyagé dans les Flandres et sont revenus en France par la Bourgogne, mais aucun n'a passé les monts. Nos sculpteurs ont-ils pris davantage les allures italiennes? Je sais bien que Michel Columb est suspect; on a découvert dans ses comptes de dépenses deux ouvriers florentins ou milanais, preuve évidente, paraît-il, que le maître lui-même sacrifiait aux dieux étrangers; j'ignorais que les praticiens italiens fussent aussi compromettants, et nos sculpteurs, qui les occupent encore tous les jours, feront bien de se tenir sur leurs gardes. Mais comparez le *Saint-George* du Louvre avec son voisin le *Louis XII*, exécuté la même année à Milan; l'un est aussi français que l'autre est italien. Les deux statues de Louis de Poncher et de Roberte Legendre, malgré leur date avancée, le buste

1. *Cortegiano*, I, 159.

de Comines et celui de sa femme, malgré leur soubassement à l'antique, sont encore des œuvres françaises jusqu'au bout des ongles, comme la statue de la sainte Vierge que M. Timbal vient d'acquérir, merveilleux spécimen de la vitalité et de l'indépendance nationales avant l'invasion italienne.

A défaut des peintres et des sculpteurs, peut-être les architectes italiens comme Joconde, Dominique Bocadoro et Jérôme Pacherot, amenés par Charles VIII, ont-ils renversé notre vieil édifice et implanté en France la jeune Italie? L'occasion était belle, le gothique se mourait d'épuisement, et la cour, enivrée du soleil de l'Italie et des merveilles de la Renaissance, ne rêvait que nouveautés à la place des formules démodées de la veille. Qu'ont fait les protégés de Charles VIII? Le pont Notre-Dame, bâti avec le concours de Joconde, n'a pas été, je suppose, une révélation pour nos vieux tailleurs de pierre rompus de longue main à toutes les audaces du métier. Quant à l'ancienne Chambre des Comptes, personne assurément n'aurait songé à la prendre pour italienne, n'était une ancienne inscription et le témoignage de plusieurs historiens affirmant que Joconde en est l'auteur. Le bâtiment était purement français et même ogival en partie, avec tourelles d'angle, lucarnes à pignon aigu, combles en pointe, pinacles et meneaux. L'Hôtel de Ville de Paris, commencé sur les plans du Bocadoro, présentait la même singularité, et « en 1549, dit Sauval, l'ordonnance de ce palais ayant semblé *gothique*, on en réforma le dessin ». Ainsi voilà deux Italiens venus à la suite de Charles VIII, qui, loin de nous apporter les nouveautés de leur pays, s'empressent d'emboiter le pas à nos artistes et de tailler leurs constructions sur le patron français, trouvant sans doute qu'il n'y a rien de mieux à faire. Le troisième, Jérôme Pacherot ou Pacchiarotti, a travaillé à Gaillon, mais dans quelle mesure? Assurément le portique à clefs pendantes n'est pas de lui, ni la chapelle ogivale, ni les arcs en anse de panier, ni les dentelles, ni les hautes lucarnes, ni les fenêtres à meneaux et à chambranles compliqués, à moins que Pacherot, comme ses deux compatriotes, n'ait voulu faire du français à son tour. Le principe architectural de Gaillon, comme celui de tous les édifices similaires, dérive des constructions en bois, c'est-à-dire d'un type qui nous appartient exclusivement et n'a pas d'analogue en Italie. Mais si l'étoffe, la coupe, la forme et l'ajustement sont français, je conviens que la broderie est italienne. Ce luxe merveilleux d'arabesques, qui grimpent dans les pilastres, se déroulent le long des frises, s'épanouissent dans les trumeaux, est franchement méridional, et l'honneur en revient à l'Italie. Voilà sa part dans le premier enfantement de la Renaissance; il faut le

reconnaître sans donner à un nouveau procédé de décoration l'importance d'une réforme architecturale, encore moins d'une révolution qui bouleverse de fond en comble une école séculaire. Si, parmi les Italiens venus en France à *cette époque*, quelques-uns ont bâti *exclusivement à l'italienne*, — ce qu'il faudrait prouver par des titres bien authentiques, — ce sont des exceptions fort rares et qui ne pourraient que confirmer la règle. L'école indigène continue à rester française ; elle accomplit son évolution à côté de l'Italie et en dehors de sa véritable action.

— Mais, me dit-on, votre Renaissance n'est pas un phénomène de génération spontanée, éclos un beau matin sur les bords de la Loire. Vous admettez bien un principe créateur, une influence quelconque? — Sans doute, mais une influence autrement vaste et féconde que la vôtre, l'influence de l'antiquité, cause première du grand épanouissement européen des XVe et XVIe siècles.

Un souffle de renouveau courait alors sur le monde. A peine sortie des fouilles ou échappée des couvents sur les ailes de l'imprimerie, l'antiquité avait envahi l'Italie ; elle commençait à pénétrer en France, en Espagne, en Allemagne, dans les Flandres et jusqu'en Angleterre. Déjà nos vieux maîtres, entraînés par le courant, s'essayaient à parler le nouveau langage, mais avec l'accent gaulois et une gaucherie naïve et pleine de charmes, quand parurent certains Italiens venus à la suite de Charles VIII et de Louis XII. Il faut bien le dire, à part quelques brillantes exceptions, cette première colonie se composait d'élèves excellents sous l'œil du maître, mais qui ne pouvaient manquer, une fois dépaysés et livrés à eux-mêmes, d'affaiblir les qualités et d'exagérer les tendances de leur école; du reste ne doutant de rien et pensant avoir affaire à des barbares. On imagine aisément de quelle façon ces nouveaux venus furent accueillis par nos gens gouailleurs et convaincus de leur supériorité. L'art nouveau était encore très-peu connu en France ; on ne l'acceptait qu'avec réserves. On ne voulait pas, comme nos voisins, se griser d'antiquité; ses plus chauds partisans lui reconnaissaient des qualités propres à refaire le tempérament national, mais à condition de la prendre avec mesure, à petites gorgées et sans aller jusqu'à la dose italienne. La campagne ultramontaine se borna donc cette fois à des succès de cour; elle fut sans influence sur l'école. Nos maîtres, esprits positifs, voulaient se rendre compte et juger par eux-mêmes avant d'aller plus loin. De ce jour datent leurs premiers pèlerinages en Italie. Mais allaient-ils chercher des professeurs d'italien et prendre des leçons d'antique dans les merveilleuses traductions du Bramante et de San Gallo? Nullement ; leur voyage avait un but plus pratique : ils voulaient mesurer

les ruines, relever les proportions des temples et des thermes, en un mot apprendre l'art ancien directement et sur place. L'antiquité est donc le fonds commun où l'Italie et la France après elle ont puisé; nos voisins nous ont devancés, ils nous ont montré l'exemple, nous ont révélé la fontaine de Jouvence, cela va de soi : elle coulait chez eux. Mais ce n'est pas de seconde main et dans des flacons marqués de leur étiquette que nous avons bu l'eau miraculeuse; nous sommes allés à la source même.

Cette attitude de nos corporations ne pouvait échapper à Léonard de Vinci. Ce grand maître était le mieux fait pour parler à nos intelligences et s'en faire écouter; mais, du premier jour, il comprit que l'heure n'était pas venue, que la France était dans la bonne voie, et qu'en se mêlant de ses affaires on risquait de froisser inutilement des susceptibilités. Il eut grand soin de se tenir sur la réserve jusqu'au bout, étranger à nos artistes et absorbé dans ses études d'ingénieur. Après un séjour de trois ans, le seul Italien qui aurait pu agir sur nos écoles disparut sans laisser de trace (1519).

François Ier attendit douze ans avant de lui donner un successeur; la France ruinée par les guerres avec Charles-Quint n'était plus assez riche pour faire les frais d'une nouvelle expérience. La Renaissance pouvait encore grandir sans tutelle et jouir de ses dernières années de liberté, années glorieuses entre toutes qui nous ont valu Chambord, la plus étonnante création du génie français. Mais après le traité de Cambrai, François Ier se reprit à penser à l'Italie; il commit la faute de vouloir remplacer Léonard et fit venir le Rosso de Florence (1531). L'art italien allait s'installer officiellement à Fontainebleau.

La première évolution de la Renaissance s'était faite sous l'inspiration saine et fortifiante de l'antiquité; cette fois l'influence est purement italienne. Le nouveau maître florentin amenait avec lui tout le bagage des imitateurs dégénérés de Michel-Ange, poses théâtrales, effets musculaires, pratiques d'atelier, et, pendant quarante ans, du Rosso au Primatice, l'Italie allait exporter en France son trop-plein d'artistes et d'ouvriers, débordement de commis voyageurs *en grand style* où l'on compte à peine quelques hommes de valeur.

Comment cette nouvelle invasion fut-elle accueillie en France? Si le génie antique trouvait dans notre tempérament des affinités latines de vieille date et une assimilation facile, notre estomac devait moins s'accommoder du régime italien tel qu'on le comprenait alors : nous sommes plus gourmets et n'aimons pas tant de muscles et de nerfs, d'assaisonnements et de boursouflures. A la longue la pléthore nous eût tués, comme

elle finit par étouffer l'Italie elle-même. Heureusement la province était là; elle nous sauva.

C'est une page curieuse de notre histoire que cette résistance des écoles provinciales aux nouvelles doctrines de Fontainebleau. La province protestait non-seulement contre le maniérisme et le faux goût de la nouvelle école, mais encore contre son principe. Très-jalouse des anciennes libertés, fidèle au vieil esprit des corporations, elle n'entendait pas accepter à tout propos le mot d'ordre de la cour et s'incliner devant le formulaire de Fontainebleau; elle trouvait fort mauvais que, de par le roi, on fût libre de peindre ou de bâtir sans avoir passé par l'apprentissage et tous les degrés de la maîtrise [1]. Sans doute on pouvait critiquer l'organisation ancienne; le monopole des corporations devenait trop exclusif, l'extrême indépendance des écoles et le défaut de solidarité amenaient fatalement l'eparpillement de la doctrine. Mais fallait-il rompre brutalement avec le passé et se laisser absorber par une autorité unique, sans contrôle, qui menaçait de cristalliser l'art dans le moule italien? L'opposition de la province, — nommez-la clairvoyance, instinct ou routine, — fut sage et bien avisée. En défendant le terrain pied à pied, elle contenait les envahisseurs, ménageait la transition et facilitait un compromis honorable entre les deux adversaires.

Noël du Fail, qu'il faut toujours interroger quand on veut bien connaître l'esprit provincial du temps, raconte à ce propos une anecdote significative.

Jean de Laval, le mari de la belle Françoise de Foix, se faisait construire un nouveau manoir à côté de l'ancienne forteresse féodale de Chateaubriant. Les travaux, interrompus par les visites de la comtesse à la cour et les absences de son mari en Italie, avançaient lentement; ils devaient durer 14 ans, et les fondations étaient à peine achevées quand Laval rentra définitivement en France. Peu de temps après (1531), il était nommé lieutenant général du roi et gouverneur de Bretagne.

Devenu tout à coup le second personnage du royaume, Laval trouva sans doute que les premiers plans du château n'étaient plus à sa taille. Il résolut de remanier l'édifice, d'en faire, coûte que coûte, la merveille de la Bretagne et de confier ce travail à une réunion d'architectes choisis parmi les plus renommés.

C'était le cas de s'adresser aux Italiens; en se jetant dans leurs bras, on était sûr de plaire d'emblée au roi et à la cour. Mais le comte était mieux qu'un courtisan; il avait du goût et s'entendait aux belles

1. L. Courajod, *École royale des élèves protégés*, XLV.

choses. Les campagnes d'Italie lui avaient donné l'occasion d'étudier et de comparer; son opinion était faite. Il se décida pour nos artistes et convoqua sur le terrain *les grands ouvriers de toute la France*, dit Noël du Fail, pour prendre leur avis.

Je ne veux pas surfaire pour les besoins de ma cause les préférences du comte de Chateaubriant, mais son patronage officiel montre combien nos artistes étaient appréciés, même à la cour, et donne la mesure de la prétendue omnipotence italienne avant l'École de Fontainebleau.

Du Fail ne donne pas la date de ce congrès remarquable; on peut, je crois, la fixer en 1532[1], lors du voyage en Bretagne de François Ier qui passa six semaines à Chateaubriant chez Jean de Laval (mai et juin 1532). Le roi voulait dire son mot sur tout ce qui se bâtissait dans son royaume, et avait prié le Rosso de l'accompagner, comptant bien n'agir que d'après ses inspirations. Arrivé depuis un an, maître Roux n'avait encore que le titre de « peinctre ordinaire », mais on lui ménageait des surprises. Ses lettres de naturalisation, datées de Chateaubriant même (mai 1532), prévoient d'avance les « bénéfices et dignitez ecclésiastiques dont il pourra estre justement et canonicquement pourveu. » On peut donc admettre que le roi, fort engoué de son nouveau favori et connaissant les beaux projets de Laval, ait tenu à ce que le Rosso prît part à ces grandes assises de l'architecture française pour y développer les théories nouvelles et imprimer aux délibérations une direction italienne. Dans ce cas il serait piquant de connaître les débats de ce concile au petit pied, où François Ier et le Rosso défendaient les doctrines ultramontaines devant une assemblée de vieux maîtres gallicans, élèves de la Renaissance française.

Quoi qu'il en soit de ma conjecture, le congrès se réunit à Chateaubriant et, comme de raison, se partagea tout d'abord en deux camps. Les uns, minorité bruyante, arrivaient de Paris et de Fontainebleau; c'étaient les courtisans beaux diseurs, — on en trouve même parmi les architectes, — ne parlant que de *colonnes*, *d'ordonnances*, *de cariatides*, et traitant de haut tous ces petits maîtres maçons de province. Ceux-ci,

1. Il est constant que le château fut commencé en 1524, mais Du Fail ne dit pas que les architectes français aient été convoqués à cette époque. Jean de Laval a fait toutes les campagnes d'Italie, et il n'est pas probable que la comtesse ait pris sur elle de réunir un congrès de cette importance en l'absence de son mari. D'ailleurs Du Fail raconte en général des aventures personnelles ou contemporaines. Il est né de 1515 à 1520 et il a pu, dans sa jeunesse, assister à la plaisante mystification de Pihourt ou l'entendre raconter comme un fait très-récent. L'hypothèse de 1532 me semble donc très-vraisemblable.

élevés dans les maîtrises provinciales, nourris de leur esprit et ne recevant la consigne de personne, restaient sur la réserve et laissaient dire. Leur programme était arrêté d'avance : ils s'en tenaient à Chambord et aux méthodes françaises, convaincus que le Rosso et les siens, avec tout leur tapage, ne seraient jamais de taille à en faire autant.

Dans le camp des irréconciliables était Maître Pihourt de Rennes, un bonhomme qui avait conservé les vieux termes du métier, les vieux principes, le costume d'autrefois et surtout le franc parler à la gauloise. Thomas Pihourt n'est pas un inconnu; le seul fait d'avoir été convoqué à Chateaubriant prouve sa notoriété. Mais nous savons qu'il était l'architecte, — on disait alors *maître maçon* ou *maçon* tout court, — du chapitre de Rennes et qu'il venait de restaurer le chœur de la cathédrale (1527)[1]. Voici ce que raconte Noël du Fail : « Quand Pihourt, maçon de Rennes, monté sur sa jument, botté de foing, ceinct sur sa grand'robe et le chapeau bridé, allant à Chasteau-briant pour l'édifice d'un beau chasteau, oüyt les grands ouvriers de toute la France illec mandez et assemblez, qui n'avoient autres mots en bouche que frontispices, piédestals, obélisques, coulonnes, chapiteaux, frizes, cornices (corniches), soubassemens, desquels il n'avoit onc ouy parler, il fut bien esbahy; et son rang venu de parler — eux attendans quelque brave desseing, — leur dict, payant en monnoye de singe : *estre d'advis que le bastiment fust faict en franche et bonne matière de piaison compétente selon que l'œuvre le requeroit.* S'estant retiré, fut de toute l'assemblée jugé pour un très-grand personnage, qu'il le faloit ouyr plus amplement sur cette profonde résolution qu'ils ne pouvoient assez bien comprendre, et qu'il sçavoit plus que son pain manger. Mais le paillard demeurant en sa victoire se retira, disant : *ne se pouvoir achommer* (qu'il ne pouvait demeurer) *davantage, et que les manches du grand bout de cohue ne pourroient aller de droict fil sans luy et selon l'équipolation de ses hétéroclites.* Ce qui les estonna encores plus, ne sçachans ce qu'il disoit, et de là est venu ce soubriquet : *résolu comme Pihourt en ses hétéroclites*[2]. »

On voit que Maître Pihourt raisonne à la façon des médecins de Molière. Je ne sais si ses beaux arguments firent leur effet et décidèrent l'assemblée, mais l'influence nationale l'emporta; le château de Jean de Laval est encore debout et la Renaissance française y a mis sa signature en

1. *Mélanges d'histoire et d'archéologie bretonnes*, tome II; notice de M. Alfred Ramé.

2. Noël Du Fail, *Contes et Discours d'Eutrapel*, chap. XXXIII, de la Moquerie.

toutes lettres. Le parti pris des lignes verticales nettement accusé par de longues fenêtres à meneaux se prolongeant en lucarnes monumentales, les toitures s'élevant en pointe, les piliers à pans, les escaliers à vis et les chapiteaux à double pente sont autant d'hérésies que personne ne mettra sur le compte des adorateurs exclusifs de l'antiquité. Toutefois certains détails de décoration ne paraissent pas de la même main que le reste; Jean de Laval, par déférence pour son maître, a-t-il voulu donner un dédommagement aux Italiens? Leur a-t-il permis d'ajouter à l'édifice quelques agréments de leur façon, comme ces bustes en marbre blanc placés jadis dans des niches en pierre noire sur les trumeaux du premier étage? Voilà un pauvre décor et une idée étrange qui n'a rien de français; le Rosso a bien pu passer par là.

En saluant à sa manière l'arrivée des Italiens, le vieux maître maçon de Rennes parlait au nom des corporations de province : c'était leur déclaration de guerre. Plus tard l'opposition devient générale; tout ce qui tient la plume et ne touche pas de trop près à la cour se met de la partie et la lutte continue jusqu'aux derniers Valois, aussi gauloise et frondeuse que jamais. On connaît les grandes colères d'Henri Estienne; Ch. de Sainte-Marthe, Poldo d'Albenas, du Fail et les autres donnent leur coup de dent en passant. Sous Henri III, le Périgourdin Montaigne gourmande encore les jeunes gens qui vont en Italie « pour en rapporter combien de pas à Santa Rotonda, ou la richesse des calessons de la signora Livia; » et Philibert de l'Orme traite vertement les peintres italiens qui se mêlent de faire les architectes : « par leurs beaux portraits, dit-il, et une je ne scay quelle témérité accompagnée de grand nombre de paroles et d'arrogance, ils déçoivent les hommes crédules, et se persuadent et promettent incontinent estre les primes du monde et avoir merité d'estre reputez grands architectes. »

Car Philibert de l'Orme n'aime pas les Italiens, et n'accepte leurs nouveautés que sous bénéfice d'inventaire; malgré son séjour en Italie et à la cour, l'ancien apprenti lyonnais conserve tout l'esprit des maîtrises de province et tempère les deux principes avec un rare bon sens. Ce double caractère donne au vieil artiste une physionomie à part qui résume à merveille le mouvement national du XVIe siècle. De l'Orme est un Français qui est allé en Italie étudier l'antique, en est revenu converti, et n'a sacrifié ni son indépendance, ni sa personnalité; l'entêtement de sa province l'a sauvé. Toute l'histoire de notre Renaissance est là.

EDMOND BONNAFFÉ.

CHARLES GLEYRE[1]

II.



Le Salon des Tuileries, qui nous montra le tableau des *Bacchantes*, est la dernière exposition où le nom de Gleyre ait paru au livret. Que s'était-il passé ? La critique avait-elle été trop froide, le public trop indifférent ? Pourquoi l'artiste se renferma-t-il depuis lors dans une retraite obstinée ? Ses amis, dépositaires de ses secrets, le diront sans doute un jour. Gleyre cessa d'exposer. Il travailla pourtant, car la peinture était sa joie suprême ; mais il ne fit plus voir ses œuvres qu'aux intimes ; la Suisse les attendait impatiemment et elle possède aujourd'hui les meilleures. Assurément l'artiste est libre d'administrer sa vie et de gérer son talent, mais en s'abstenant systématiquement de prendre part aux expositions publiques, Gleyre s'est condamné au mystère d'une demi-célébrité et, savant, il a privé l'école d'une leçon.

Il ne refusa cependant pas de travailler pour une église de Paris. Savait-il que son tableau serait détestablement placé et qu'il demeurerait presque invisible ? Gleyre avait l'ambition de l'obscurité ; mais, ici, on lui a peut-être donné plus qu'il ne demandait. A la suite de longues hésitations sur le choix du sujet et la dimension de la toile, la préfecture de la Seine l'avait chargé de peindre la *Pentecôte*. L'exécution de cette œuvre suivit imméditement celle des *Bacchantes*. Planche l'a vue en 1851 dans

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XI, p. 233. Dans notre premier article, nous avions, sur la foi des dictionnaires, fait naître Gleyre en 1807, M. Charles Clément vient de donner la date authentique. Gleyre est né le 2 mars 1806.

l'atelier de Gleyre. « La *Pentecôte* qu'il achève pour l'église de Sainte-Marguerite, disait le critique, est un encouragement au-dessous de son talent. » Gleyre n'en jugeait pas ainsi. Il apporta à ce travail une conscience infinie. Le tableau étant placé à contre-jour dans la petite église du faubourg Saint-Antoine, on en devine à peine l'arrangement et la coloration. C'est une composition rigoureusement symétrique. La Vierge, vêtue d'une robe bleue, est assise sur un trône. Au-dessus de sa tête, le Saint-Esprit apparaît dans une gloire. Autour de la Vierge se rangent les Apôtres, les uns debout, les autres agenouillés. Les premiers plans sont voilés d'une teinte un peu sombre, la lumière se concentrant sur les figures. Il y a dans le groupe des Apôtres quelques têtes heureuses ; toutefois le caractère de l'œuvre reste indécis : on y devine un contemporain d'Hippolyte Flandrin, un ami de Sébastien Cornu. Ce n'est pas avec cette composition systématiquement tranquillisée que Gleyre aurait ému les visiteurs d'une exposition publique.

Mais comment croire qu'un tableau tel que la *Bataille du Léman*, aujourd'hui au musée de Lausanne, n'eût pas produit un certain effet, s'il avait été exposé dans le grand salon des Champs-Élysées ? Dans le domaine de l'histoire, c'est l'œuvre capitale de Gleyre. Il y travailla pendant des années, et il ne s'en sépara qu'avec inquiétude, croyant n'avoir pas tout dit. Cette vaste composition, dont Édouard Girardet nous a donné la gravure, était terminée en 1858[1]. Le sujet en est emprunté aux lointaines annales du pays qui devait devenir la Suisse. Une armée romaine, commandée par Lucius Cassius, avait passé les Alpes. Les Tigurins, sous les ordres de Divicon, lui infligèrent une sanglante défaite. Cassius et son lieutenant furent décapités, et les Romains se virent contraints de passer sous le joug au milieu des ricanements des vainqueurs et de leur ivresse triomphante. Au premier plan, Gleyre a planté sur des piques les têtes sinistres des deux capitaines ennemis : le reste de l'armée défile lugubrement, le dos courbé, le visage assombri, la rage au cœur, entre les files des Tigurins, et à droite, sur le devant de la scène, des enfants, pris d'une joie folle, dansent gaiement en insultant à l'humiliation des vaincus. C'est une composition savamment équilibrée et abondamment meublée d'épisodes intéressants. Pour toutes ces choses qui tiennent à l'ingéniosité de l'esprit, aux inventions heureuses du sens littéraire, Gleyre est un artiste d'un ordre élevé, une nature essentiellement fine et choisie. Comme dans la plupart de ses œuvres, l'effet général est un peu froid, on dirait volontiers silencieux. On sent l'immensité de l'effort et une

1. W. Reymond, *la Peinture alpestre*, Genève, 1858 ; p. 49.

certaine tension de l'intelligence dans un travail d'ailleurs très-savant. Je dois dire que la gravure de Girardet ne donne pas de la *Bataille du Léman* une idée tout à fait exacte; dans le jeu de la coloration, cette estampe ferait croire à des noirs. Il n'y en a pas un seul dans le tableau. Gleyre n'était point l'homme des ombres, et il était discret dans les contrastes. La peinture est claire, d'un blond chaleureux par parties, et l'effet lumineux s'accuse intelligemment sur le groupe des Romains humiliés sous le joug. Il y a là des têtes superbes. Rien ne fait du bruit dans ce tableau, mais on y trouve partout la trace d'une science et d'une volonté qui, sans éveiller l'enthousiasme, méritent les plus sérieux respects.

Au sortir de cette œuvre austère, Gleyre se reposa dans la grâce. Il revint aux sujets souriants qui plaisaient à sa fantaisie, et sauf quelques rares excursions dans l'histoire religieuse, les dernières années de sa carrière furent consacrées à commenter le poëme de la femme. Son caprice était ingénieux, et son imagination, fidèle aux études de sa jeunesse, savait renouveler, d'après des camées ou des intailles, les motifs d'une sorte d'anthologie amoureuse. On se rappelle la *Vénus sur un bouc*, exposée en 1860 dans les salons de M. Goupil [1]. C'est, si l'on veut, une allégorie de la Volupté. La déesse est assise, triomphante et nue, sur l'animal aux instincts lascifs, qui se laisse conduire par un petit faune aux pieds fourchus ; derrière cette cavalcade suspecte, un Cupidon s'enfuit attristé, sentant bien que son heure n'est pas venue ou qu'elle est passée. On a beaucoup parlé de la *Vénus sur un bouc*, et, si mes souvenirs sont fidèles, les amis de Gleyre en faisaient un très-grand cas. Une seule parole sévère a été dite, et c'est la *Gazette* qui l'a prononcée. Sans nier l'ingéniosité du motif, notre collaborateur crut voir dans la *Vénus* « une figure aux formes lourdes et molles [2] ». Je n'examine pas si le jugement était rigoureux, mais j'affirme qu'il est intéressant et que le dernier mot surtout est significatif. Il note, avec l'accent sincère d'un reproche, un fait considérable dans l'histoire du talent de Gleyre. A l'origine, au moment de la *Jeune Nubienne* et, en 1849 encore, dans les *Bacchantes*, l'artiste avait peint des figures de bois (j'exagère un peu pour être compris), et voilà qu'à propos de la *Vénus*, on l'accuse de faire de la peinture molle. Qu'est-ce à dire, sinon que la transformation de sa

1. La *Vénus* est certainement antérieure à cette date. Dès 1856, elle est lithographiée par J. Aubert; en 1859, le Genevois Marc Baud en expose au Salon une réduction en émail.

2. E. Saglio. *Gazette des Beaux-Arts*, T. VII, p. 50.



LA BATAILLE DU LÉMAN, D'APRÈS GLEYRE.

manière est ici précisée? La vérité est que Gleyre s'était converti, qu'il commençait à croire à la morbidesse des carnations. Chose grave et charmante! L'artiste, désormais détrompé, abandonnait Ingres pour Corrége.

Ce nom est beaucoup trop grand, je le sais; jamais Gleyre n'est monté à de telles hauteurs ; mais je cherche à caractériser une évolution, j'écris très-gros pour être lu plus aisément. Je dois adopter ce procédé brutal, parce que le lecteur n'a peut-être vu aucune des œuvres qui sont sorties de l'atelier de Gleyre pendant les quinze dernières années de sa vie. Entre 1855 et 1860 s'inaugure chez lui une manière d'où toute sécheresse est bannie. A prendre les choses au vrai point de vue de la peinture, c'est là pour lui le bon moment, l'heure facile et triomphante.

Un des tableaux qui mirent le mieux en lumière cette tendance nouvelle, est l'*Hercule aux pieds d'Omphale*. Il date de 1863, ou du moins il allait quitter à cette époque le chevalet du peintre, lorsque M. Charles Clément en donna un commentaire enthousiaste [1]. Cette peinture, que Gleyre a précieusement caressée, est aujourd'hui au musée de Neuchâtel, et elle a fait partie de l'exposition posthume organisée à Lausanne. M. Clément l'a fort bien décrite. « Sous un portique de la plus belle architecture dorienne, Omphale est assise sur un *solium* richement orné. A sa gauche, l'Amour tient d'une main la massue d'Hercule et s'appuie du bras droit sur les genoux de la reine. De l'autre côté, le fils d'Alcmène, accroupi sur la peau du lion de Némée, armé de la quenouille, roule le fil léger dans des doigts maladroits. Omphale, moins occupée à jouir de sa victoire qu'à triompher d'avoir vaincu, le regarde d'un air dédaigneux et railleur. » Il est certain que, dans la composition de Gleyre, le malheureux Hercule fait une assez triste figure. Peut-être l'artiste l'a-t-il rendu un peu trop ridicule et a-t-il insisté sur sa gaucherie. Gleyre était un lettré, il s'est toujours montré fort attentif au « sujet », et lorsqu'un thème s'était présenté à son imagination, il cherchait à l'exprimer complétement, au risque de souligner un peu sa pensée. Ici, le peintre nous paraît avoir été cruel. Sans doute les dompteurs de monstres ne doivent pas se compromettre. Lorsqu'il manie les fuseaux aux pieds de sa maîtresse, Hercule est moins grand que, lorsque justicier formidable, il va délivrant le monde des hydres qui l'épouvantent et des brigands qui le déshonorent. Mais il faut être indulgent pour ceux dont le cœur est pris, et il serait bien dur d'interdire à un amoureux le droit d'exagérer sa défaite, de s'humilier devant l'enchanteresse, et de tenir, même

1. Cet article est reproduit dans les *Études sur les beaux-arts en France*.

avec quelque maladresse, l'écheveau de soie que dévident des mains aimées. Ces servitudes volontaires ne sont pas sans charme et elles sont parfois récompensées. Hercule, consulté, dirait peut-être qu'il a eu autant de plaisir à dérouler un brin de laine aux pieds d'une coquette qu'à terrasser un lion dans les solitudes de la Thessalie.

Mais ne faisons pas de littérature. Si, dans le tableau de Gleyre, le



VÉNUS SUR UN BOUC, D'APRÈS GLEYRE.

héros est un peu trop chargé, l'Omphale est charmante. C'est une femme qui a lu plus d'une fois au livre d'amour : sa malignité satisfaite triomphe de l'abaissement d'un dieu. Rien ne se peut voir qui soit plus expressif que son sourire. L'Omphale est une des meilleures figures de l'œuvre de Gleyre. De plus, elle est peinte avec souplesse, dans une manière très-adoucie, sans être inconsistante et molle. Son attitude est

pleine d'une grâce féline. Il y a enfin dans le mobilier d'Omphale beaucoup d'archaïsme et de rareté. Gleyre était très-soigneux de ces détails; mais il a usé de sa science avec discrétion, et, bien qu'il ait tenu à informer le spectateur du milieu historique où se passe la scène, il n'a pas permis à ses accessoires gréco-lydiens de parler trop haut.

Si l'œuvre de Gleyre a pu paraître peu considérable, c'est uniquement parce que le public n'en a connu que quelques pages. En y regardant de plus près, on constate que sa production a été abondante et que la variété ne lui a point manqué. Je trouve, dans l'article de M. Charles Clément, dont on a tout à l'heure relu un passage, l'indication d'un assez grand nombre de tableaux antérieurs à 1863. Pour nous en tenir ici aux sujets empruntés au monde grec, Gleyre avait déjà peint, sans parler des tableaux que nous avons mentionnés, une *Diane chasseresse*, *Nausicaa*, *Daphnis et Chloé*. Dans un autre ordre d'idées, il avait achevé la *Vierge avec les deux enfants*, *Jeanne Darc dans la forêt*, *Ruth et Booz*, le *Déluge*, qui est en Angleterre, et le *Retour de l'enfant prodigue*. Ce tableau, dont M. Juste Olivier possède la première pensée, est celui qu'on a revu récemment à Lausanne et qui appartient à M. Moser, de Schaffhouse. C'est une composition qui montre combien Gleyre était soigneux à rajeunir les sujets les plus souvent racontés. Contrairement aux habitudes traditionnelles, le rôle émouvant est joué ici par la mère qui, à l'approche de son fils repentant, lui tend les bras dans tous les élans d'un cœur ravi. Gleyre était une nature tendre : il a laissé paraître quelque chose de son âme dans le *Retour de l'enfant prodigue*.

Une œuvre, exceptionnelle il est vrai, prouva que si Gleyre avait la grâce et parfois la tendresse, il était capable de virilité. Le *Penthée poursuivi par les Ménades* est, à notre sens, sa plus haute inspiration. A défaut d'une date exacte, l'exécution de ce tableau est approximativement déterminée par l'édition allemande du catalogue du musée de Bâle qui, en 1865, le mentionne sous le titre : *Pentheus von den Mänaden verfolgt*. Ici, et peut-être cette fois seulement, Gleyre a été tragique. Le roi de Thèbes, indigné des audaces et des clameurs auxquelles se livrent les Ménades, a voulu mettre ordre à leurs bruyants délires. Seul, il s'est avancé sur le Cythéron, théâtre habituel de leurs danses enivrées. Mais les bacchantes n'entendent pas qu'on les dérange dans l'accomplissement de leurs mystères; furieuses, elles se sont ruées sur le profane comme les abeilles contre l'imprudent qui s'est approché de la ruche; elles le poursuivent, elles vont l'atteindre et le massacrer. L'imminence du danger lui donne des ailes; nu, sans armes, piqué de tous les aiguillons de la peur, il fuit. Agrandissant démesurément ses en-

jambées, agitant en l'air ses bras éperdus, il court dans la plaine immense et l'ouragan est moins rapide que sa fuite affolée. Tout au fond, dans les ombres du soir, on aperçoit le groupe irrité des bacchantes qui le poursuivent. Le drame a pour théâtre un vaste paysage, fermé d'un côté par le rempart vertical d'une haute montagne qui, on le devine, va arrêter le fuyard dans son élan ; il tombera épuisé au pied de ce roc impitoyable, et, vaincu, il sera livré sans défense aux fureurs de la meute hurlante. La nuit commencée enveloppe la campagne de son ombre sinistre. Le ciel est fermé. Le génie des solitudes s'effrayera tout à l'heure de l'atrocité du meurtre qui se prépare.

Nous n'avons pas vu toutes les œuvres de Gleyre, et nous ignorons notamment quelle émotion il a pu mettre dans le *Déluge* ; mais nous ne croyons pas qu'il ait jamais montré autant de sentiment et de grandeur que dans le *Penthée*. A bien dire, ce tableau reste en son œuvre une singularité puissante. Dans le ton moyen de ses aspirations, Gleyre n'est nullement shakespearien. Il a été, dans le *Soir*, tendrement élégiaque ; mais, d'ordinaire, il est tranquille, et la sérénité de sa manière, les tons clairs de sa palette ajoutent encore du calme aux motifs peu dramatiques qu'il traite volontiers. Dans le *Penthée*, quelque chose de véritablement moderne a heureusement troublé son âme, et il a connu le grand élan lyrique, l'émotion criante. L'homme qui fuit, pris de toutes les terreurs, est admirable de mouvement ; il est rhythmé comme une figure d'un bas-relief antique, il a la pure sveltesse des héros, mais l'exagération volontaire de son attitude lui prête un caractère particulièrement émouvant. C'est la blanche silhouette de la Peur qui vole dans la nuit, c'est la personnification de la Fuite, qui bondit terrifiée sans oser regarder derrière elle. Nous voyons dans le *Penthée poursuivi par les Ménades* le meilleur tableau de Gleyre, celui où son inspiration poétique est montée jusqu'à l'éloquence.

De pareilles aventures se renouvellent rarement dans la vie d'un artiste, alors surtout que son tempérament est raisonneur et modéré. Les dernières œuvres de Gleyre nous le montrent assidu aux choses élégantes, calmes, amoureuses. Ce sont, pour ne citer que les mieux venues, *Minerve et les Grâces* (à M. Vincent Dubochet), le *Coucher de Sapho* (à M. Adrien Mercier, de Lausanne), la *Charmeuse* (au musée de Bâle), et le *Bain*, qui date de 1868 et dont nous ne connaissons que la photographie, le tableau ayant été immédiatement envoyé en Amérique. M. Charles Clément possède l'étude, en buste, d'une des femmes qui figurent dans cette composition. C'est une peinture d'une suavité pénétrante et qui, dans sa tonalité claire, fait bien voir que, devant

la nature, l'artiste se souvenait de Léonard de Vinci. Ce point et beaucoup d'autres encore que nous devons nous contenter d'indiquer seront mis en lumière dans le grand travail que M. Clément prépare sur Gleyre. Il a les dessins de son ami, les notes de voyage, les confidences intimes. Il sera le commentateur désiré, l'historien définitif.

Nous avons essayé d'indiquer dans les pages qui précèdent comment le procédé, sinon l'idéal de Gleyre, s'était peu à peu modifié, et surtout comment son pinceau s'était attendri. Les derniers tableaux que nous venons de citer montrent cette évolution achevée. Tous ou presque tous représentent des figures de femmes qui, pour parler à l'italienne, sont *vestite di niente*. La nudité est en effet l'élément principal de ces sujets, qui sont inventés pour le plaisir des yeux et pour mettre en pleine lumière le savoir délicat de l'artiste, sa connaissance de la forme vivante; mais cette suppression du vêtement ne pouvait être un charme que si le peintre, affranchi des influences anciennes, consentait à faire autrement qu'en métal ses odalisques et ses baigneuses. Ici, et aux dernières années de sa vie, Gleyre a trouvé ce qu'il avait longtemps cherché. Sapho, ou du moins la jeune femme qu'il a décorée de ce nom, est une hétaïre nue et debout dans sa chambre grecque. Avant de s'endormir, elle veut relire quelques vers d'un poëte aimé, et elle verse un peu d'huile dans sa lampe. Le mouvement choisi par l'artiste la montre de dos, dans une attitude qui a de la grâce. Le type, il faut le reconnaître, n'est pas d'une pureté suprême, et l'idéal n'est pas pleinement satisfait. Aussi la *Sapho* est-elle fort inférieure à la *Charmeuse*, qui reste l'une des plus séduisantes figures de Gleyre. La jeunesse y triomphe dans sa fleur d'innocence et de pureté. Au milieu d'un paysage voilé et peu écrit, une nymphe est debout, le dos tourné vers le spectateur, le visage laissant voir son profil perdu. Elle caresse de ses lèvres une flûte de forme primitive, et, par sa mélodie, elle essaye d'apprivoiser un petit oiseau perché sur une branche. Ce jeune corps d'enfant aux épaules élégantes, aux reins assouplis, est dessiné avec un goût magistral : les jambes sont peut-être un peu lourdes et entachées de quelque naturalisme; mais l'ensemble est modelé avec une suavité irrésistible, et les morbidesses de la vie enveloppent comme d'une caresse cette jeune fille, cette *Charmeuse*, qui mérite deux fois son nom.

Gleyre a peint quelques portraits. Le musée de Lausanne en possède deux : celui du général Jomini et celui de M. W. Haldimand. A l'exposition organisée au musée Arlaud par les amis de l'artiste, on a pu voir une tête de jeune fille et six portraits d'hommes, entre autres celui de M. Ruffy, président de la Confédération. Nous avons déjà dit que Gleyre

a peint aussi le Père Enfantin [1]. Nous devons le constater avec un regret sincère : ces portraits, ceux du moins qu'il nous a été donné d'étudier, ne présentent aucun caractère particulier, et l'on n'y sent bien ni la personnalité du modèle, ni celle du maître. Ce sont, pour la plupart, des peintures un peu molles qui, au lieu de mettre en saillie la vitalité individuelle du personnage, l'assoupissent et la noient en la ramenant au type moyen. Gleyre semble presque avoir fait ces portraits à son corps défendant, d'un pinceau ennuyé et comme un homme qui, en peignant ses contemporains, regrette le temps qu'il aurait pu consacrer à ses chères mythologies, à ses idylles amoureuses.

C'était là son lot. Gleyre appartenait au monde moderne par le libéralisme de sa pensée; la générosité de son cœur souffrait de toutes les injustices; il était, en politique, de ceux qui regardent en avant; mais il avait un grand besoin de rêverie, et il se renfermait dans le culte d'un art où les souvenirs des écoles glorieuses et la religion des formes sévères ou charmantes tenaient la première place. Il est fâcheux qu'il n'ait point écrit : il aurait pu, aussi bien que plusieurs critiques de profession, formuler des observations utiles sur les belles choses qui occupaient sa pensée. Il était homme de bon conseil; il a dirigé pendant vingt-cinq ans l'atelier de Paul Delaroche; quelques-uns de ses élèves se montrent habiles, et, sans citer ceux qu'on connaît et qui sont des nôtres, il est curieux de rappeler que Gleyre a vu passer dans son école des peintres anglais, tels que Pointer, Marx et Calderon. Les artistes français le tenaient en haute estime, et leur suffrage l'a plus d'une fois appelé à faire partie du jury de nos expositions annuelles, de ces expositions où il avait cessé de paraître, condamnant ainsi la foule à ne pas connaître son œuvre et presque à ignorer son nom.

On sait le reste. Le 4 mai 1874, Gleyre visitait, en compagnie d'un ami, l'exposition organisée au Palais-Bourbon au profit de l'œuvre des Alsaciens-Lorrains. Il regardait attentivement un des tableaux lorsqu'il s'affaissa soudain entre les bras de son camarade. La rupture d'un vaisseau du cœur l'avait foudroyé.

Les compatriotes de Gleyre se proposent de lui élever un monument. Certes, il aura bien mérité cet honneur, le sérieux artiste dont la vie, consacrée tout entière à la méditation et au travail, s'est écoulée silen-

1. Il doit exister çà et là quelques autres portraits, peints ou crayonnés par Gleyre. En 1850 et en 1851, Lafosse a lithographié ceux d'Ahmed-Bey, de Sidi-Mahmoud-Benayet et du baron Raffo, ministre des affaires étrangères de Tunis. On se rappelle aussi les petits portraits de Henri Heine et de Thomas Carlyle, qui ont été gravés par J. François (1852).

cieuse, mais féconde. Gleyre n'a pas mêlé son nom au bruit de nos disputes : il a assisté, sans y prendre part, à la grande bataille romantique; il n'a pas voulu servir de chef à la petite école des néo-grecs, dont l'idéal étriqué s'accordait si peu avec ses aspirations; il a combattu seul, sans souci de l'applaudissement public et n'ayant pour témoins que ses amis. Son talent avait moins de force que d'élégance, moins d'énergie que de délicatesse; mais si Gleyre est essentiellement le peintre de l'*Omphale*, de la *Sapho*, de la *Charmeuse*, n'oublions pas qu'il nous a laissé la *Bataille du Léman* et le *Penthée;* il a montré ainsi par quelques œuvres viriles qu'en dehors de la grâce qui demeurait son domaine incontesté, il pouvait avoir parfois l'élan victorieux et le grand coup d'aile.

PAUL MANTZ.



LES MOULAGES DU MUSÉE DU LOUVRE



Le Louvre possède plus de trois cents moulages qui reproduisent presque tous des œuvres remarquables de la sculpture grecque. Ces richesses n'ont pu encore être exposées dans la partie du palais qui est ouverte au public; il n'est pas inutile, croyons-nous, de dire en quelques mots comment cette collection trop peu connue a été formée, combien il serait à souhaiter qu'elle fût complétée, classée selon l'ordre des temps et surtout placée dans un local où il fût facile aux artistes et aux savants de l'étudier.

I.

L'idée de créer à Paris, et au Louvre en particulier, un musée de moulages, est déjà ancienne. Le Primatice au XVIe siècle, Le Poussin sous Louis XIII envoyèrent d'Italie en France les plâtres de statues célèbres[1]. On sait que Choiseul-

[1]. Voyez aussi dans la correspondance des directeurs de l'Académie de France, publiée par M. Lecoy de la Marche, la mention d'un certain nombre de moulages faits par les ordres du Roi.

Gouffier rapporta d'Athènes la reproduction de quelques-unes des sculptures les plus belles du Parthénon[1]. Dans le tome XXVII des *Mémoires de l'Académie des belles-lettres*, on trouve ces remarques si justes : « La science de l'antiquité acquerrait plus d'étendue et de certitude s'il était possible d'avoir sous les yeux les monuments répandus dans les différents cabinets de l'Europe. Combien sortirait-il de lumières de tant de pièces de comparaison rapprochées l'une de l'autre! Elles se suppléeraient, elles se serviraient mutuellement d'interprètes; leur diversité multiplierait les connaissances, leur conformité les assurerait[2]. » Le président de Brosses exprimait la même pensée quand il disait : « Vis-à-vis de ce bâtiment, j'en construis un autre où je réunis les modèles tirés des creux de toutes les plus fameuses statues; croyez-vous qu'on puisse imaginer rien de mieux pour l'honneur des arts[3]? »

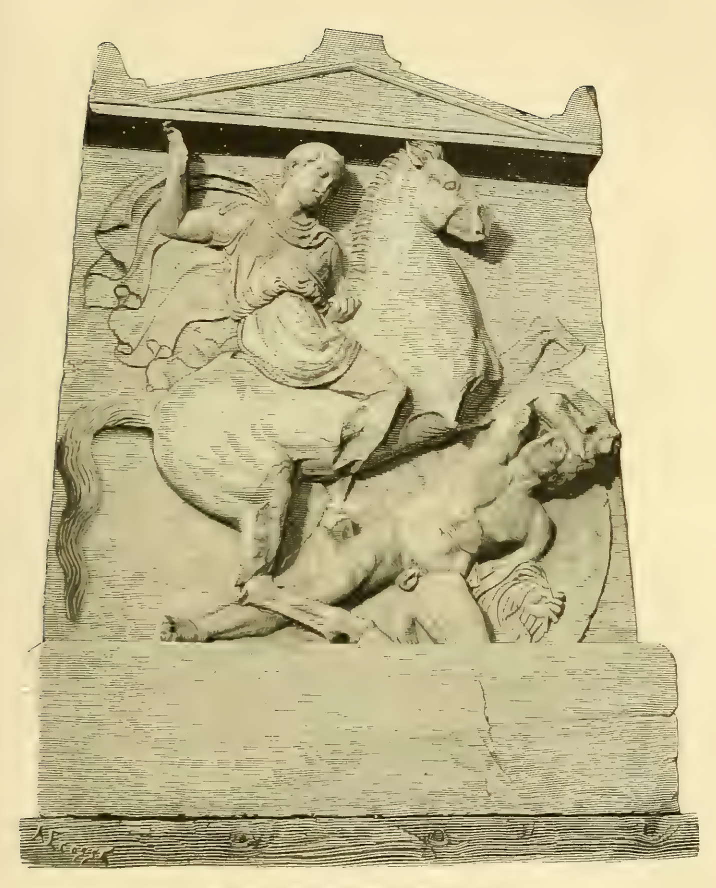
Les archives du Louvre contiennent un véritable projet pour cette création, présenté par M. de Forbin à M. de Lauriston, ministre de la maison du Roi. M. de Forbin écrit à la date du 8 décembre 1820 :

« Monseigneur, j'ai l'honneur d'appeler l'attention de Votre Excellence sur l'extension qu'il me paraît convenable de donner à l'une des parties les plus utiles du musée et dont les artistes *invoquent le prochain achèvement :* je veux parler de la salle d'études destinée à contenir des plâtres moulés d'après les plus célèbres statues qui appartiennent à notre musée ou qui se trouvent dans les galeries étrangères. La disposition invariable des originaux, les taches nombreuses dont le temps les a couverts ne permettent guère aux jeunes gens d'étudier avec fruit et avec commodité les antiques mêmes. Le besoin d'y suppléer par des plâtres est reconnu dans toute l'Europe et il n'a pas moins fallu que les orages de la Révolution pour détruire en France ce qui avait été établi à cet égard. Les considérations précédemment développées ont déjà

1. En 1818, Dufourny découvrit à Marseille une partie de ces plâtres qui avaient été abandonnés. Il les acheta et les fit transporter à Paris. Le reste des moulages de Choiseul-Gouffier était resté à Malte; lord Elgin en fit l'acquisition. (*Catalogue d'antiquités égyptiennes, grecques et romaines,* par Léon Dufourny, Paris, 1819.) Sur ces plâtres, qui furent exécutés par Fauvel, il y a de curieux renseignements dans un livre peu connu : *Collection des chefs-d'œuvre de l'architecture des différents peuples, exécutés en modèles sous la direction de L.-F. Cassas, décrits et analysés* par J.-G. Legrand, Paris, 1806, p. xvij. Voir encore *Catalogue d'antiquités égyptiennes, grecques, romaines et celtiques, copies d'antiquités, etc., formant la collection de feu M. le comte de Choiseul-Gouffier,* Paris, 1818. Il est intéressant de rappeler aujourd'hui ces ouvrages. Ils prouvent que l'idée de faire de grandes collections de moulages a eu en France des partisans convaincus alors que presque personne en Europe ne songeait à ces sortes de musées. Les étrangers ont su réaliser les projets que nous avions formés longtemps avant eux.

2. T. XXVII, p. 167.

3. *Lettres sur l'Italie.*



TOMBEAU DE DEXILÉOS (394 AV. J.-C.).

Céramique extérieur à Athènes.

déterminé le ministère de la maison du Roi à faire sur le budget de 1820 l'acquisition de plusieurs plâtres exécutés d'après les marbres de lord Elgin. Il devient nécessaire, pour compléter cette collection, d'y ajouter ce qui peut nous manquer de modèles antiques choisis dans les collections d'Italie. Une somme de vingt-cinq mille francs serait suffisante pour faire l'acquisition des plus importants de ces objets tant à Rome qu'à Florence, en y comprenant encore les frais de transport et d'emballage. J'ajouterai, comme une considération toutefois moins importante, que l'atelier de moulages, s'enrichissant de modèles d'un véritable intérêt et qui lui ont manqué jusqu'à ce jour, accroîtrait ses revenus par ce moyen et que cette augmentation dans ses produits suffirait en peu de temps pour couvrir les dépenses de premier établissement. »

Il ne fut pas donné suite aux intentions de M. de Forbin. Paris possède depuis plus de cinquante ans au Louvre les frontons du Parthénon : l'Ilissus, le Thésée, les Parques; le public l'ignore et personne ne voit ces merveilles. Depuis 1820 jusqu'à 1853, le musée continua à s'enrichir de moulages acquis un peu au hasard et qui allèrent rejoindre dans les magasins les chefs-d'œuvre de Phidias. En 1853, une commission fut nommée pour étudier les conditions de l'enseignement du dessin dans les écoles de l'État. A la suite de ses travaux et pour donner aux élèves des modèles irréprochables, le rapporteur, M. Ravaisson, dut former en Italie une collection de moulages où il n'admettrait que des œuvres grecques. On se rappelle encore quelle fut l'impression du public et des artistes quand ces plâtres, au nombre d'environ cent cinquante, choisis avec le goût le plus sûr, pris presque tous d'œuvres peu connues ou mal connues, furent exposés au Palais de l'Industrie en même temps que la collection Campana[1].

On put croire alors que nous allions décidément posséder un musée de moulages. M. Vitet demanda cette création avec toute l'autorité d'un talent passionné pour le grand art[2] ; les journaux s'en occupèrent[3]. Le bruit qui s'était fait autour de cette fondation cessa cependant peu à peu; les espérances les plus légitimes furent encore une fois ajournées. Depuis

1. Ces plâtres ont été transportés depuis dans les salles d'étude de l'École des Beaux-Arts. Les conditions particulières à cette École, comme le remarquait déjà M. Vitet, ne permettent pas d'y établir le musée que nous demandons.

2. *Études sur l'histoire de l'art.* Première série, p. 61, *Projet d'un nouveau musée de sculpture grecque.* C'est le titre même d'un travail que devait publier douze ans plus tard M. Ravaisson : *Un musée à créer.* (*Revue des Deux Mondes*, 1er mars 1874.)

3. Voyez en particulier un article de M. Ernest Vinet dans le *Journal des Débats : L'Art grec au palais de l'Industrie,* 28 novembre 1860, article reproduit dans un récent volume de l'auteur : *L'Art et l'Archéologie,* p. 271 ; et p. 481 de ce volume une lettre de M. le duc de Luynes à ce sujet. Voir également la *Chronique des Arts.*

cette époque l'administration du Louvre, avec les ressources dont elle disposait, n'a cessé d'acquérir le plus grand nombre possible de plâtres. En 1872, en particulier, elle en a fait venir d'Athènes trente-quatre, qui reproduisent les plus belles œuvres de sculpture trouvées en Grèce depuis quinze ans. Nous citerons la série des tombes qui décoraient le cimetière du céramique, l'*Apollon sur l'omphalos*, conservé au temple de Thésée, le *Tombeau de Démétria et de Pamphile*, ceux de *Dexiléos* et d'*Hégéso*, le *Thésée taurophore* découvert à l'Acropole, plusieurs bas-reliefs de l'ancien art dorien trouvés en Laconie, une *Métope troyenne* donnée par M. Schliemann[1], un *Atlante du théâtre de Dionysos* rapporté par M. Piot. A ces moulages le conservateur actuel a joint la reproduction d'un grand nombre de statues du Louvre, dépouillées des restaurations qui en faussent le caractère; nous arrivons ainsi au chiffre de trois cents bas-reliefs ou statues. Certes la collection est loin d'être complète; mais telle qu'elle est, si elle était exposée, elle rendrait les plus grands services.

II.

Il est évident, malgré tout ce qui a été écrit en France sur la nécessité des musées de moulages, que l'opinion du public n'est pas arrivée sur ce point à une conviction assez forte. Ces musées existent dans toute l'Europe, et depuis longtemps : c'est déjà là un fait qui mérite notre attention. Des vingt-neuf universités d'Allemagne, il n'en est que cinq qui ne possèdent pas de collection de ce genre[2]. Les noms les plus illustres se retrouvent aux origines de ces créations. A Bonn, Welcker a mis les plâtres en ordre et en a fait le premier catalogue dès 1827. Otto Iahn à Leipsick, Gottling à Iéna, ont entrepris le même travail. Friederichs a rédigé la description des moulages de Berlin en un volume qui renferme plus de neuf cent soixante numéros. Un pareil musée existe déjà à Strasbourg. Tout le monde connaît, au moins de réputation, les plâtres de South Kensington.

Il n'y a pas d'enseignement de l'archéologie sans collection de moulages. Cette science n'a jamais été en France que le privilège de quelques savants d'élite. Elle n'a eu jusqu'ici aucune place dans nos programmes. S'il en eût été autrement, nous n'aurions pu échapper à la nécessité de réunir et de mettre en ordre les plâtres qui représentent les différentes

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, t. IX, 2e série, p. 483.

2. J'emprunte ce chiffre à un récent travail de M. le comte Jean Carlo Conestabile: *Scavi, monumenti, musei e insegnamento della scienza delle antichità in Italia.*

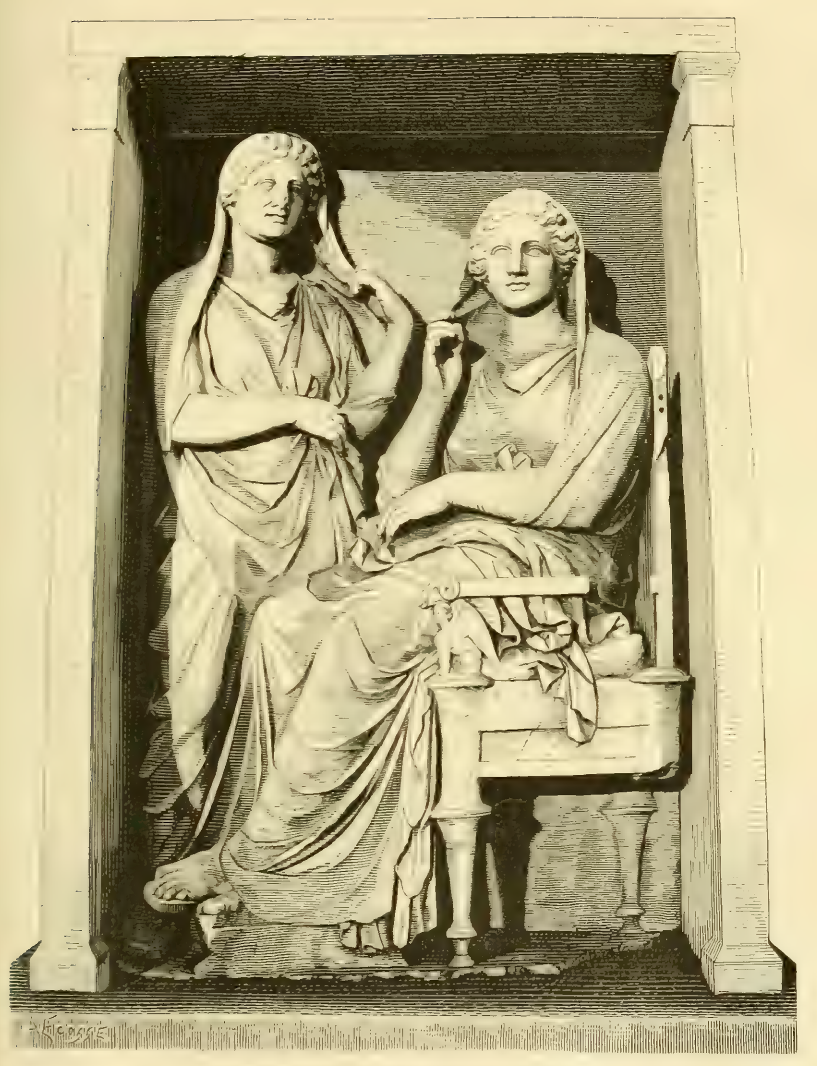
époques de la plastique. L'histoire de l'art s'apprend par les yeux plus encore que par les leçons du maître ; il faut que l'élève s'habitue à voir les différences des styles, la succession des formes. Le plus riche musée du



TOMBEAU D'HÉGÉSO, FILLE DE PROXÉNOS.

Céramique extérieur à Athènes.

monde n'offre que des exemples trop particuliers. Réunissez au contraire pour chaque époque les types les plus clairs, les œuvres les plus parfaites ; classez-les selon l'ordre des temps, il suffit d'un catalogue de quelques pages pour vous apprendre avec sûreté l'histoire de l'art.



TOMBEAU DE DÉMÉTRIA ET DE PAMPHILE.

Céramique extérieur à Athènes.

Refuser de faire une pareille collection, c'est déclarer qu'on tient cette histoire en médiocre estime, qu'on la croit de nulle valeur.

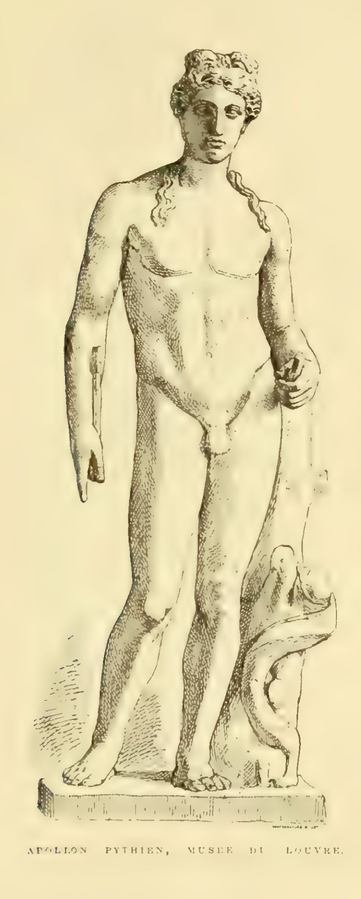
Seuls les musées de moulages peuvent donner à l'artiste le sentiment de ce qu'est l'art grec par opposition à l'art romain. L'art grec est presque inconnu de nos sculpteurs et de nos peintres. Il est représenté au Louvre par quelques œuvres admirables : tout le reste est romain ou a été habillé à la romaine. Il en est de même au Vatican et dans toutes les galeries de l'Europe. Quand on revient de Grèce et qu'on entre au musée Pio Clementino, quel que soit le nombre des morceaux remarquables, la première impression est un sentiment de malaise. On voit de belles statues de tous les côtés, on cherche en vain la complète perfection de l'art hellénique. Pour se pénétrer de la beauté grecque, il ne suffit pas de regarder un torse, un faune, une stèle funèbre, il faut avoir sous les yeux une longue suite d'œuvres vraiment grecques ; il faut, s'il est possible, suivre la marche de l'art, en saisir l'origine et le principe où les défauts sont exagérés, où les incertitudes du début compromettent les qualités ; il faut voir ces qualités grandir et se préciser, et même étudier comment elles s'altèrent ensuite par le fait de la décadence. L'important est de parcourir en un instant toutes les périodes de cette histoire, de comparer les époques, de passer dans le même temps de l'école d'Argos à celle de Phidias, de Praxitèle aux vieux sculpteurs doriens. Alors on comprend la Grèce au lieu de l'entrevoir et de la méconnaître. Ce grand service, aucun musée ne peut le rendre ; une collection de moulages nous donne cette instruction sans nous demander d'autre sacrifice que d'y venir quelquefois et de nous laisser charmer.

Les statues antiques que nous livrent les fouilles nous sont presque toujours rendues mutilées. Depuis la Renaissance, l'usage s'est établi de les restaurer. De grands artistes se sont appliqués à cette tâche ; Michel-Ange, Guglielmo Della Porta y ont excellé. Ces restitutions, quand il s'agit d'œuvres grecques, ont toujours le tort de fausser le caractère des originaux. Aucun maître n'a encore su ajouter à un fragment de l'école de Phidias ou de celle de Praxitèle un bras ou une tête qui fussent dignes de ces écoles. Le plus souvent le travail moderne défigure les admirables débris antiques. Sans sortir du Louvre, que d'exemples ne pourrions-nous pas citer !

Nous en prenons quelques-uns au hasard. Salle d'Apollon, *Trajan;* le costume est grec, on a mis sur le corps une tête de cet empereur, les deux mains sont modernes ; le globe qui tient le personnage est aussi moderne.

N° 393. *Statue d'Uranie ou de l'Espérance;* la tête est moderne;

jamais l'antiquité, à notre connaissance, n'a sculpté une muse couronnée d'étoiles. Le contre-sens est grossier.



APOLLON PYTHIEN, MUSÉE DU LOUVRE.

N° 265. *Faune dansant;* les jambes sont en marbre de Luni, le corps en marbre grec.

N° 326. *Amour tenant des couronnes;* les bras, les couronnes sont l'œuvre d'un très-médiocre praticien ; le torse seul est grec.

Les deux gravures ci-jointes parlent aux yeux. L'une représente la statue restaurée connue sous le nom de la *Joueuse de lyre;* l'autre, ce qui dans cette statue est vraiment antique. Le corps est grec et d'un grand style; la tête est romaine; le bras droit, la main gauche datent



JOUEUSE DE LYRE DU MUSÉE DU LOUVRE.

(État actuel.)

de la Renaissance; l'avant-bras droit, le plectrum et le cippe sont modernes.

On ne peut traiter avec plus de sans-façon les œuvres antiques.

Quelquefois les contre-sens sont plus excusables en apparence; ils n'altèrent pas moins la beauté grecque. L'Apollon pythien est une des belles statues du Louvre. Regardez-y de près. Le poignet, la main gauche et le plectrum sont modernes; mais voici qui est plus grave : la

tête est celle d'une Vénus; il n'y a nul raccord possible entre les deux boucles qui tombent sur les épaules et la coiffure. Le public et peut-être les artistes eux-mêmes admirent, comme antique, cet étrange composé d'un corps d'homme et d'une tête de femme[1].



JOUEUSE DE LYRE DU MUSÉE DU LOUVRE.

(Avant les restaurations.)

Ce que nous constatons au Louvre est général dans toute l'Europe. Au musée Pio Clementino, dans le Braccio Nuovo, à la villa Albani, au casino Borghèse, il n'est pas dix statues grecques qu'il ne faille dé-

1. Le Discobole a une tête rapportée, il en est de même du Jason; dans l'Amazone blessée, la tête et la partie supérieure du corps seules sont antiques; dans la Polymnie, il n'y a d'antique que la partie inférieure depuis les hanches. Le prétendu *Bonus Eventus* est un Apollon d'ancien style. — Ravaisson, *Mémoire cité*, p. 3.

pouiller par la pensée des restaurations qui les défigurent si on veut voir l'antique tel qu'il est[1].

Prétendre supprimer dans les musées toutes ces restaurations, dont quelques-unes remontent aux Romains ou tout au moins à la Renaissance, serait impraticable. Celui qui tenterait cette entreprise s'exposerait à de grands périls ; quelle crainte n'y aurait-il pas de détruire des œuvres remarquables pour ne pas retrouver la perfection originale de l'art grec? Puis le public n'accepterait guère qu'on lui changeât des statues qu'il est habitué à voir en cet état depuis des siècles. Ce qu'on ne peut essayer sur le marbre, le moulage le permet sans peine. Sur le plâtre vous pouvez aisément faire disparaître tout ce qui n'appartenait pas à l'œuvre première. Le conservateur actuel des antiques du Louvre a fait cet essai. Il nous a montré par là que le Louvre renfermait une foule d'œuvres grecques restées jusqu'ici inaperçues.

A des raisons si impérieuses, qui demandent la création d'un musée de moulages, on ne saurait faire aucune objection. M. de Forbin le disait en 1820 : la dépense serait nulle, les moulages coûtent très-bon marché; puis, comme il arrive au musée de Berlin, les exemplaires qui seraient cédés aux villes désireuses d'imiter Paris indemniseraient facilement l'administration. Dès que nous aurons une collection de ce genre en France, il s'en formera vingt autres. Quant aux difficultés de locaux, celui qui est nécessaire pour une telle collection peut être très-simple. Nous savons heureusement que depuis quinze ans l'État a trouvé sans peine des galeries pour les antiquités de genres très-divers qu'il a voulu faire connaître du public. Nous pourrions rappeler qu'à propos même des plâtres du Louvre, les journaux ont signalé au second étage des salles où ils seraient heureusement exposés. Ni la dépense ni le local ne sont les vraies causes de ces retards. — Le véritable obstacle est dans le petit nombre de personnes qui partagent en France une opinion devenue depuis longtemps, dans toute l'Europe, un lieu commun.

Quoi qu'il en soit, alors que le Louvre possède en ce genre, de si précieuses richesses, nous sommes persuadé que ce musée nouveau sera enfin, non pas créé puisqu'il existe, mais ouvert au public. Qu'il nous soit permis de faire un vœu. La France aura mis cinquante ans à réaliser la pensée de M. de Forbin; elle se sera laissé devancer par toute

1. Dans le célèbre *Aurige* du Vatican, si souvent reproduit par le moulage, la tête est grecque, le cou et les jambes sont modernes, le torse est de l'époque Antonine. *L'Alcibiade* de la salle de la *Bige* doit ce nom au praticien qui en restaurant la figure lui a donné les caractères bien connus des bustes que l'on est habitué à considérer comme des portraits d'Alcibiade.

l'Europe : nous pouvons du moins nous assurer une supériorité toute particulière. Que notre musée de plâtres s'attache à distinguer l'antique des restaurations ; qu'on y applique sévèrement la critique du faux et du vrai ; que tous les moulages y soient choisis d'après les règles que M. Ravaisson a si heureusement respectées lors du premier choix qu'il a l'honneur d'avoir entrepris. Ces principes ont eu la haute approbation de M. Ingres, de M. Vitet, de M. le duc de Luynes ; ils s'imposent à quiconque a le sentiment de ce que doit être le grand art.

ALBERT DUMONT.



JEAN-FRANÇOIS MILLET



Au n° 7 de la rue Saint-Georges, dans une cour, sous une tente improvisée à la hâte, posée pour trente jours sur quatre pavés, quelques feuillets détachés de l'œuvre d'un artiste ont été réunis pour être montrés au public. On se dit que les oboles recueillies au seuil de cette exposition iront s'ajouter à l'épargne d'une veuve qui n'a pour toutes richesses qu'un nom et neuf enfants. D'autre part, il faut à Paris avoir vu tout ce qui est à voir. On s'engage donc dans la petite rue froide, grise, inanimée qui rampe aux dernières pentes de la colline des Martyrs. On entre. Et voici qu'aussitôt tout un flot de pensées nouvelles, mille questions dédaignées ou négligées envahissent l'esprit du visiteur.

Qu'y a-t-il donc là de si exceptionnel? — Au premier abord, peu de chose : de vulgaires morceaux d'un papier à gros grain, couverts d'un crayonnage plus ou moins coloré, mis sous glace et montés dans une bordure d'or, et cela suffit à nous arrêter longuement. Cela nous retient,

nous appelle et nous rappelle, et nous poursuit encore après que nous l'avons quitté. Par la toute-puissance de l'art, ce peu de chose (qu'est-ce que quarante-six pastels ?) s'impose à l'étude de tous, à l'admiration du grand nombre, à la méditation de quelques-uns, artistes et penseurs. C'est une part minime, mais la plus saisissante peut-être, de l'œuvre que laisse en mourant le peintre Jean-François Millet [1].

Après tant de siècles d'efforts persévérants pour éclairer la nuit de nos destinées humaines, de quelles humiliantes ténèbres ne demeurent-elles pas enveloppées! J'ouvre la biographie de Millet. J'y vois que Millet est fils de paysans des côtes normandes, que son enfance et sa jeunesse se sont écoulées dans le partage des travaux de la terre avec sa famille, qu'il a gardé les troupeaux, mené la charrue, semé, moissonné, fécondé de son labeur le maigre humus des hauts plateaux desséchés par la course incessante des vents de mer. Je me rappelle sa maison natale, il nous l'a montrée dans un de ses tableaux ; une pauvre maison, bloc massif de cailloux et de galets, percée de rares ouvertures, couverte de chaume, perdue à la pointe du village de Gréville, suspendue sur l'immense Océan. Un petit chemin tournant au bord de la falaise, un mur en pierres sèches à hauteur d'appui et un arbre écimé, rabougri, de silhouette misérable, séparent l'humble demeure des vertiges de l'abîme. Tout ce qui fut fait de main d'homme ici est dur, sombre, morne et comme fermé. Il n'y vient de lumière que de la nature, du ciel et de l'horizon sans limites, des mouvantes colorations des nuées colorant diversement les grandes eaux en mouvement. Au seuil de la maison, quelques animaux domestiques, des ébats de poules et d'oies picorant dans l'herbe rare auprès d'un ruisseau frissonnant, mettent dans l'austérité du site un rayon de gaieté familière.

Je me reporte alors à cette date de 1815, où naquit en ce lieu un enfant voué, semblait-il, à toutes les privations de culture intellectuelle ; et je demeure confondu. Comment s'est-il affranchi des fatalités sociales qui écrasaient son berceau? Comment a-t-il pu sortir de ce milieu? Comment a-t-il escaladé les barrières qui lui interdisaient l'accès de l'art? Comment cet enfant condamné à la servitude dès le ventre de sa mère, a-t-il rompu sa chaîne ? Il se peut donc que la parabole du semeur ne se vérifie pas toujours et que le grain tombé parmi les épines, ayant poussé avec les épines, réussisse à étouffer les épines, au lieu d'être étouffé par elles. Cela est digne de remarque et consolant.

1. Ces quarante-six dessins font partie de la très-belle collection de M. Gavet, qui a généreusement ouvert cette exposition au profit de la famille de Millet.

Millet serait né au temps où l'artiste était seulement un praticien, mon étonnement serait moindre. Il entrait manœuvre dans l'atelier d'un maître, manœuvre il y pouvait rester pour la vie ; par cela même la transition du métier à l'art s'y offrait facile à l'apprenti heureusement doué. En raison des exigences d'une main-d'œuvre énorme, les choses se passent à peu près de même, aujourd'hui encore, dans les ateliers de statuaire. Mais le peintre, lui, de nos jours, est bien plus un « monsieur ». Par les écoles populaires et d'enseignement gratuit, l'enfant de nos cités, il est vrai, si pauvre qu'il soit, trouve encore un passage pour le conduire du hangar industriel à l'atelier-salon du peintre. Mais ces facilités, je ne vois pas qu'elles se présentent à l'enfant des campagnes. — En ce qui touche Millet, il est possible que le concours de circonstances inconnues qui ont favorisé son essor soit des plus simples. Quelque jour nous saurons par M. Sensier, par M. Tillot ou par M. Gavet, qui furent ses amis, ou par tout autre, de quelle façon la Providence introduisit Millet dans ses voies.

A de certains signes encore et plus éclatants, plus décisifs, s'affirme la prédestination supérieure de cet homme. Ayant pénétré comme par surprise dans un milieu nouveau, plus élevé, il devait, ce paysan, — et qui n'eût eu cette faiblesse ? — succomber aux premières et capiteuses ivresses de la vanité, il y succomba ; renier son premier milieu, il le renia. Mais, — rare témoignage de grandeur morale et d'une âme fortement trempée, — il ne s'attarda point dans ces piéges de l'amour-propre faussé, rejeta ces tentations de parvenu et revint, comme Alibée, à son plus sûr trésor.

Pour la plupart, les artistes issus de la classe populaire et dépourvus d'instruction classique affectent des familiarités invétérées et comme de naissance avec les grandes muses. Millet eut un instant ce travers, au début. Jusqu'à l'âge de vingt ans il n'avait jamais vu un tableau. Très-ému par le spectacle de la nature (il l'a bien prouvé depuis), il occupait en de constantes contemplations les loisirs des longs jours qu'il passait couché sur la falaise, et, voulant traduire les objets qui s'offraient à sa vue, ne connaissait d'autres instruments qu'un bout de charbon éteint en guise de crayon et son large sabot en guise d'album. Cet innocent ne songea-t-il pas à peindre la fable antique, Vénus, et même la tragédie d'*OEdipe* du grand Eschyle !

Il sortait alors des mains de Paul Delaroche. Cette affligeante manie des nus mythologiques lui dura peu d'années, mais quelques années. Son excuse ? il en vivait : la chair se vend toujours. — Il y mettait, lui, l'homme simple, sincère, alors grisé, des fureurs de brosse, de couleur et

d'empâtements dont il dut faire par la suite des *meâ culpâ* à se meurtrir la poitrine. Nulle sincérité, nulle simplicité en ces peintures : une remarquable prestesse d'exécution, des recherches de tons nacrés à la Diaz, des contours cernés d'un trait habile. De toute cette série je ne veux garder qu'un souvenir, celui d'un tout petit tableau, *les Baigneurs*. Ils vont fendant l'eau bleue dans l'ombre d'un petit bois qui borde la rive. Les gestes sont superbes, le torse du baigneur qui occupe le centre de la toile est une merveille de coloration puissante, jeune, fraîche. Cela est beau, beau comme morceau, mais de mince caractère et trop voisin de ses conceptions mythologiques. M. Ch. Yriarte a raconté comment Millet renonça, pourquoi il ne voulut plus être un « peintre qui fait toujours des nudités ». Soit ! Je crois cependant qu'il y eut quelque chose de plus dans ce renoncement qu'un scrupule de conscience ; la banale réflexion d'un passant surprise par le plus grand des hasards n'y eût pas suffi. Demande-t-on à quelle force il céda ? Je réponds : A l'appel du génie.

La nature avait ses peintres : Paul Huet, Théodore Rousseau, Corot, Jules Dupré. Les paysans devaient avoir le leur. Et ce peintre devait être Millet. Quel homme, quel autre génie étranger au travail de la terre eût su les comprendre !

Certes l'art n'avait pas attendu que l'étincelle divine s'allumât dans l'âme de Millet pour s'essayer aux formules de la vie pastorale. Les cerveaux fatigués du tumulte du monde, les cœurs tourmentés ont de tout temps cherché un refuge parmi les *bergeries* que l'art leur ouvrait, depuis Longus, Théocrite et Virgile, jusqu'à George Sand, en passant par l'*Astrée*, le Lignon, et même par Trianon ; et, dans notre peinture française, depuis l'*Arcadie* du Poussin jusqu'à Decamps, en traversant les satins de Watteau et les déshabillés de Boucher.

Mais dans ces formules il semble qu'on retrouve les partis pris de la marquise de Rambouillet[1]. Il n'en est pas une où le vrai ne soit altéré, parfois adorablement faussé. On y rencontre la préoccupation constante d'atténuer le réel au profit de tel ou tel idéal de style, de pureté, de sentimentalisme même, ou de galanterie raffinée. Pour cet art-là, comme pour Mme de Staël, « l'agriculture sentait le fumier ».

Après Jean-Jacques Rousseau et Bernardin de Saint-Pierre, les grands paysagistes que j'ai nommés tout à l'heure nous avaient rendu la terre. Nul encore n'avait osé nous rendre le paysan. Notre école tourna long-

1. « Les esprits doux et amateurs de belles-lettres ne trouvent jamais leur compte à la campagne. »

temps autour de ce problème : mettre l'homme vrai dans son milieu vrai. Par une sorte de calcul psychologique très-juste, quoique inconscient, nos peintres préparèrent l'avénement de la réalité la plus voisine de nous-mêmes en nous familiarisant d'abord avec la réalité lointaine ou ses semblants. Ils découvrirent l'accord de l'homme et de son milieu en Italie (Schnetz), en Orient (Decamps, Marilhat), dans la régence de Tunis (Eug. Delacroix), en Algérie (M. E. Fromentin). Ces découvertes accomplies, on finit par la plus simple, on découvrit le cœur même de la France. J.-F. Millet eut cette gloire.

Jusqu'à Millet, l'art, dans cet ordre d'idées, avait été le flatteur complaisant, l'interprète courtisan des rêveries rustiques chères à des sociétés blasées sur les côtés factices de la civilisation. Rappelez-vous encore l'Aminta du Tasse, les Pastorales de Racan, les Idylles de Segrais, le *Comme il vous plaira* de Shakspeare et *Mélicerte* de Molière, ces étincelantes fantaisies, et Gessner et J.-J. Rousseau lui-même. Il faut remonter au *Livre de Ruth* ou s'arrêter alors au chapitre de *l'Homme* de La Bruyère pour trouver une expression rigoureusement sincère de la vie rurale. Je ne nomme pas ici les peintres du Nord. A part quelque figure épisodique çà et là, dans l'œuvre d'Albert Cuyp, je vois que tous, Ostade, Téniers, J. Steen, Rubens lui-même n'ont voulu voir que les joyeuses bestialités des paysans, leurs rixes, leurs jeux, leurs danses, leurs longues stations sous les treilles et dans les tabagies. Ce sont là les descendants grossiers du Bacchus flamand. Triptolème ne leur est rien.

Retournons donc à cette terrible page de La Bruyère, toujours citée par chacun de ceux qui ont eu à parler de l'œuvre de Millet. Elle en est la préface la plus éloquente : « L'on voit certains animaux farouches, des mâles et des femelles, répandus par la campagne, noirs, livides et tout brûlés du soleil, attachés à la terre qu'ils fouillent et qu'ils remuent avec une opiniâtreté invincible : ils ont comme une voix articulée, et quand ils se lèvent sur leurs pieds, ils montrent une face humaine, et en effet ils sont des hommes. Ils se retirent la nuit dans des tanières où ils vivent de pain noir, d'eau et de racines; ils épargnent aux autres hommes la peine de semer, de labourer et de recueillir pour vivre, et méritent ainsi de ne pas manquer de ce pain qu'ils ont semé. »

Oui, cela n'est que vrai, le paysan de J.-F. Millet, le plus souvent et de premier aspect, est l'animal farouche des *Caractères*. Il demeure ployé sous la tyrannie de la glèbe et du labeur qu'elle exige. L'excès de la peine physique a étouffé en lui tout développement intellectuel. Il semble nous dire que le travail des bras est exclusif, non des fonctions de l'âme, mais des fonctions du cerveau. Il peut prier; penser, non. C'est pourquoi nous



LE BERGER RENTRANT AVEC SON TROUPEAU

(D'après un dessin de J.-F. Millet.)

ne voyons nul éclair en ses yeux. Même quand il parle à Dieu, il penche son front vers le sol (l'*Angelus*).

Sa beauté est dans l'action, action grave, lente, mesurée; et dans l'action son attitude tient plutôt de l'allure que du geste. Son corps, aux organes façonnés par les obstacles, en raison des obstacles, prend des raideurs et aussi des souplesses spéciales, voisines de l'animalité, appropriées à la nature de son travail. Sa poitrine, ses reins, son cou, ses quatre membres, ses extrémités se déforment ou se forment, de l'enfance à l'âge d'homme, en vue de certaines puissances déterminées pour la fécondation du sol. Il devient une force : hélas! une force aveugle. Car il n'a même pas la jouissance immatérielle de la nature et de ses beautés. S'il regarde l'horizon, c'est pour juger du temps du lendemain. L'harmonie des couleurs, la finesse des tons, la grâce des contours, la majesté des lignes, échappent à sa connaissance. Il en reçoit la sensation, il n'en a pas le sentiment.

En ces derniers temps j'ai pu revoir, tant en tableaux, pastels, dessins qu'en reproductions par la gravure et la photographie, la plus grande partie de l'œuvre de Millet. Je n'y ai pas trouvé trace d'amour. Il a souvent donné à la jeune fille une grâce touchante, naïve, et même quelque attrait de visage; à la femme jamais. Au bord du béguin des fillettes, il montrera une marge folle de cheveux indisciplinés; toujours il abaisse un mouchoir de cotonnade sur le front de la femme. L'adolescent pas plus que l'homme ne parle à la compagne de son âge. Il les réunit quelquefois dans la même action; leurs regards ne se rencontrent pas, leurs lèvres sont muettes. Ils travaillent, ils se reposent, ils dorment côte à côte, sur le même feurre, dans la même ombre, sans plus de souci l'un de l'autre que des bonnes bêtes qui partagent leur fatigue ou leur sieste.

Tel est l'être humain que Millet a mis dans la nature.

Eh bien, malgré cette évidente parenté avec l'animal, le paysan de Millet conserve partout et toujours un caractère de grandeur manifeste. Asservi, semble-t-il, par les forces naturelles, il reste leur souverain, le maître, le roi de la nature. Millet a eu le courage d'être vrai, il n'a rien dissimulé, rien atténué, et jusque dans les plus cruelles déformations de l'organisme il a su respecter la noblesse de la créature façonnée par Dieu. Son geste est toujours simple, vrai, juste, approprié à son objet, à cause de cela toujours grand et beau.

Dans l'œuvre de Millet rien ne pose : ni l'homme, ni l'animal, ni l'arbre, ni le brin d'herbe. Et cette remarque que chacun aura faite m'amène à parler du mode de procéder familier à l'artiste.

Millet, — je le tiens de ceux qui l'ont suivi de plus près, et le caractère de son dessin confirme le fait d'une manière absolue, — Millet ne peignait ni ne dessinait d'après nature. Il observait patiemment, longuement, avec insistance et à maintes reprises, le phénomène immobile ou le phénomène d'action qu'il se proposait de reproduire. L'ensemble de la scène et la successivité des attitudes et des mouvements se gravaient ainsi dans sa mémoire, secourue au besoin par une note de crayon prise à la volée. Contrairement aux doctrines professées par les écoles de réalité, chaque geste posé est un geste faussé et figé. Les preuves abondent qui condamnent, dans toute œuvre de maître, la théorie du travail d'après le modèle.

Voyez ici, par exemple, la gravure de la *Récolte du sarrasin.* De tels sujets où l'activité du travail rustique est montrée dans toute son énergie seraient-ils donc interdits au peintre? Assurément non. De tels sujets ne sauraient pourtant se poser. Voyez encore, à l'exposition de la rue Saint-Georges, les *Laboureurs*, les *Femmes revenant de faire du bois*, la *Récolte des foins*, le *Départ pour le travail*, le *Semeur*, le *Berger rentrant avec son troupeau*, les *Paysannes regardant passer une troupe d'oies sauvages*, ces chefs-d'œuvre de mouvement et d'attitudes rapides, surprises dans leur absolue vérité : quel modèle pourrait poser cela! Je prends même les motifs reposés : le *Vigneron*, la *Méridienne*, le *Jardin de paysan.* S'il se sait observé, croyez-vous que ce vigneron gardera cet affaissement de tout le corps, cette cambrure des malléoles internes si caractéristique, cette bouche béante, ce regard atone et vide? Point du tout. A défaut de ses vêtements que vous lui aurez fait conserver, il endimanchera ses membres, ses muscles et sa physionomie.

A cette constante pratique de l'observation ou plutôt de la contemplation réfléchie de la nature, Millet fut redevable de l'exceptionnelle et puissante émotion contenue dans son œuvre et qui de son œuvre gagne le spectateur. Quoi de plus extraordinaire, à ce point de vue, que le *Parc à moutons, effet de lune*, que la *Plaine de Barbizon* sous la neige fondante, que l'*Hiver*, que la *Plaine au soleil couchant!* Sa libre et rêveuse enfance au grand air des falaises battues par ses pieds nus, foulées par ses épaules en face d'un horizon infini lui laissa l'insatiable amour des espaces à perte de vue.

Dans toutes ses compositions, quand il ne montre pas effectivement l'étendue, il la rend sensible à l'esprit par l'enveloppe tournante du ciel, par une pointe d'arbre, un faîte de chaumière, une fumée, qui dépassent

l'horizon visible et nous disent que la vie des choses et des êtres se prolonge au delà.

Du sommet de son observatoire, l'enfant avait remarqué sur l'immense nappe marine le renflement de la planète. Les coques des navires devenaient invisibles à de grandes distances, les hautes voiles seules restaient apparentes et peu à peu glissaient et disparaissaient, ou remontaient au contraire et grandissaient, selon la direction de l'embarcation vers la pleine mer ou vers la plage. Cette courbure, — même en ses paysages les plus bornés, aux prochaines silhouettes si admirablement composées, — il en donne le sentiment; il la fait comprendre et deviner. Sans doute aussi la légèreté, l'indécision des contours dans toutes les formes baignées par le plein air, avaient maintes fois arrêté son regard; il n'est pas de loi naturelle qu'il poursuive, en effet, avec plus de passion, ni qu'il traduise avec plus de certitude.

Quels sont ses procédés techniques? — L'huile et le crayon.

La façon de ses tableaux est souvent lourde, épaisse; les chairs, les étoffes, les végétations, les terres, tout y est fait de la même pratique. Ce défaut, très-accusé dans sa peinture à l'heure où elle sortait de ses mains, s'atténue beaucoup par l'action du temps. Il est assez facile de retrouver, dans Paris, la *Mare aux oies*, le *Coup de fusil*, la *Femme portant deux seaux*, la *Baratteuse*, les petites *Glaneuses* (qui passaient il y a quelques jours en vente publique); certes il ne reste dans ces toiles aucune des pesanteurs du premier moment. La pâte y a pris à la longue une densité et une fermeté remarquables, sans une seule altération dans les rapports de valeurs et de tons. C'est donc en somme sous une apparente gaucherie, de la peinture très-personnelle, bien faite au point de vue du métier. Elle a la qualité la plus enviable, le don de durée.

Dans ses crayons et pastels, le procédé est plus original, plus personnel encore, presque insaisissable; procédé par rayonnement, formé de longs traits, irradiant du centre aux marges, et d'indéchiffrables passages de crayon faisant trame sur cette chaîne en toile d'araignée. Tantôt de vibrants à plat, tantôt de simples rehauts de pastels déterminent le ton sur le fond des valeurs déjà fixé par blanc et noir.

Et ce grimoire traduit, avec une vérité incomparable, avec une majesté indicible, la profondeur des nuits lunaires, les couchers de soleil et leurs flèches de feu dans les grandes masses de vapeurs condensées à l'extrême horizon, les eaux suspendues dans la neige en dégel, la ténuité grêle et foisonnante des innombrables rameaux des forêts en hiver, le poudroiement de la lumière horizontale dans les toisons pressées des moutons au



FEMMES REVENANT DE FAIRE DU BOIS.

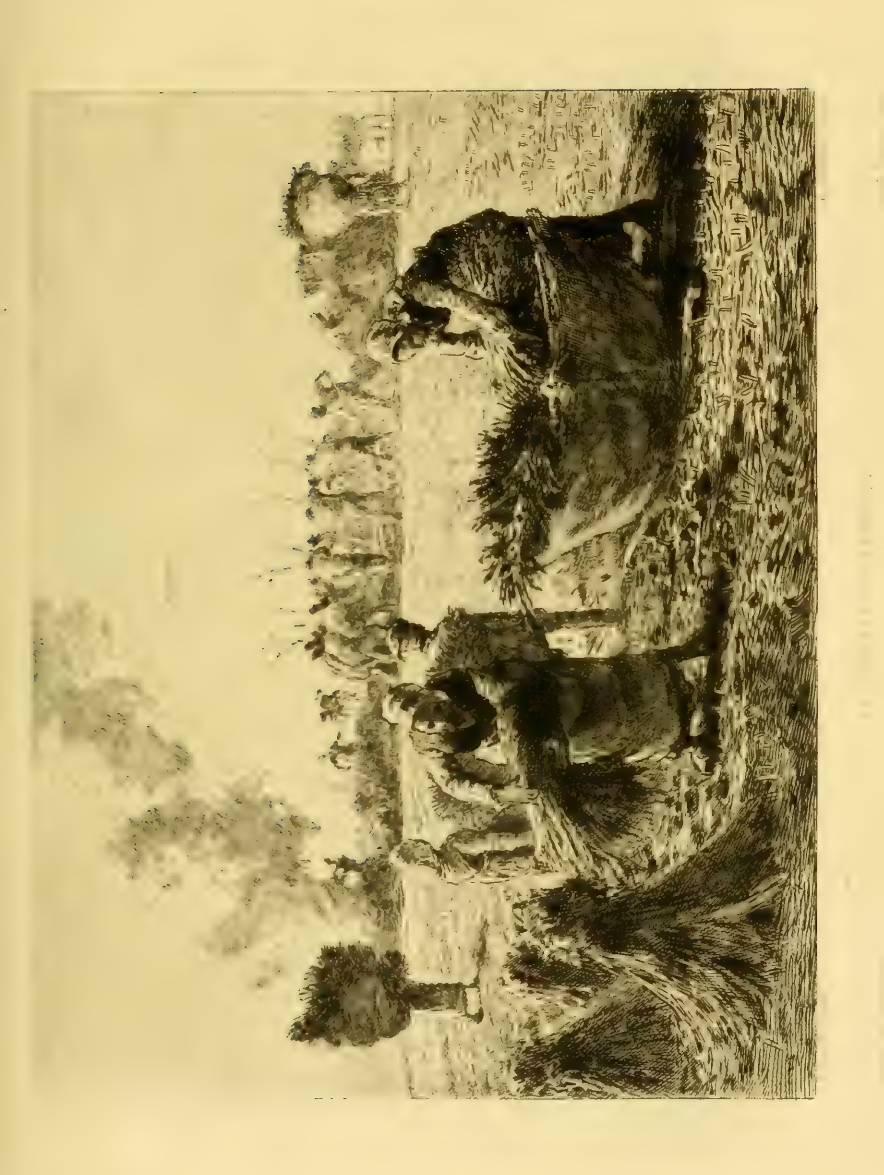
(D'après un dessin de J.-F. Millet.)

pacage, le fourmillement de mille pattes des troupeaux en marche, le jonché des foins coupés, retournés, éparpillés dans les grandes plaines, la symétrie géométrique et vivante des vastes cultures filant dans toute leur largeur, sans un accident, depuis la feuillure jusqu'au fond de la composition : toutes les magies de la nature.

Je signale encore à l'attention des artistes un détail très-particulier dans la façon dont Millet établissait vers la fin ses compositions, dessins ou tableaux. Le premier plan y prenait une importance capitale, non par le détail, mais par la dimension : il y négligeait tout détail, au contraire, et en faisait un avant-plan plutôt qu'un premier plan. Cela, on n'en doutera pas de la part d'un artiste comme Millet, était très-cherché, très-intentionnel. Il isolait le premier plan de la bordure et reprenait ainsi une tradition des petits Flamands, qui le plus souvent encadrent eux-mêmes leurs motifs dans une bordure artificielle, cadre de fenêtre ou chambranle de porte, ménageant avec adresse une transition pour le regard et pour la pensée entre les objets réels et la convention pittoresque.

Dans ce rapide exposé des moyens de l'artiste, je dois dire quelques mots de son dessin. Si l'on fait consister toute la science du dessin dans la pureté du trait, dans l'élégance du contour, Millet est un pauvre dessinateur. A ce point de vue même pourtant, les plus exigeants ne sauraient lui refuser un certain caractère de grandeur dans les silhouettes : *Berger gardant son troupeau*, le *Semeur*, *Berger rentrant avec son troupeau*, *Bergère assise sur une barrière*. Mais ceux qui demandent au dessin de l'artiste quelque chose de plus qu'un raffinement de calligraphie, c'est-à-dire la justesse expressive de la forme en mouvement, l'accent de la vie par le caractère du contour extérieur et aussi par le modelé intérieur, ceux-là voyant l'austère et magistrale plastique du nu sous les grossières étoffes dont sont revêtus la *Femme aux seaux*, la femme couchée de la *Sieste*, la *Paysanne d'Auvergne filant*, ceux-là se diront que Millet était un admirable dessinateur et que ce n'est pas sans profit pour son éducation d'artiste qu'il avait accroché dans son atelier de Barbizon des plâtres du Parthénon.

Millet improvisait un motif sur le papier, sur la toile avec une rapidité extraordinaire. En quelques minutes il traçait, il indiquait trois, quatre compositions différentes du sujet qui occupait son esprit. C'était sa façon de parler. Mais il exécutait l'œuvre définitive avec lenteur, méditant, calculant le sens, la portée, l'effet pittoresque et moral des moindres coups de brosse ou de crayon, s'inquiétant également de la valeur des instruments et agents techniques.





Quelques fragments de sa correspondance que M. Gavet veut bien me communiquer en diront à ce sujet beaucoup plus que de simples affirmations :

Barbizon, 28 décembre 1865.

Mon cher monsieur Gavet,

J'ai reçu votre lettre du 26 courant et le billet de mille francs qu'elle contenait. J'ai reçu aussi vos échantillons de papiers et je suis en train d'en essayer quelques numéros. J'ai mis trois dessins sur le chantier et j'augure que ces trois papiers-là seront bons, mais c'est à mesure que les dessins avancent qu'on voit si le papier supporte les recharges et les effacements.

Nous avons eu effectivement des aspects de brouillard superbes et aussi des givres féeriques au delà de toute imagination. La forêt était admirablement belle ainsi ornée, mais je ne sais pas si les choses d'ordinaire plus modestes, comme les buissons de ronces, les touffes d'herbes et enfin les brindilles de toutes sortes n'étaient pas, proportion gardée, les plus belles de toutes. Il semble que la nature leur veuille faire prendre leur revanche et montrer qu'elles ne sont inférieures à rien, ces pauvres choses humiliées. Enfin elles viennent d'avoir trois beaux jours.

J'ai terminé le petit tableau de M. Brame, il l'a chez lui. Je vais me mettre à préparer votre *Nuit,* puis aussi quelques autres tableaux pour vous, tout en travaillant au tableau de M. Brame que je compte envoyer à l'Exposition. Vous recevrez plusieurs dessins dans le courant de janvier. En attendant votre prochaine visite, recevez de moi, je vous en prie, le plus cordial bonjour.

J.-F. MILLET.

Vichy, 17 juin 1866.

Mon cher monsieur Gavet,

Votre lettre m'a été envoyée ici. Je vous remercie des offres que vous me faites; s'il en est besoin, je les accepterai. Ma femme est mieux depuis que nous sommes arrivés.

Le médecin prétend qu'elle sera, non pas absolument guérie, mais en bon état à la fin de la saison. Il dit qu'il faudra revenir l'année prochaine, et qu'elle ira bien mieux encore, puisque dans deux ans elle sera guérie radicalement.

Je ne me suis guère occupé du monde des eaux, mais j'ai fait un peu connaissance avec les environs de Vichy, où j'ai trouvé de très-jolies choses. Je fais autant de croquis que je peux et je compte que cela va me faire faire pour vous des dessins d'une nature autre que ceux que vous avez. Le pays, à beaucoup d'égards, a des rapports avec pas mal d'endroits de la Normandie, verdure et champs entourés de haies. Comme il y a beaucoup de cours d'eau, il y a beaucoup de moulins. Les femmes gardent leurs vaches en filant au fuseau, chose que je ne connaissais pas et dont je compte bien me servir. Cela ne ressemble en rien à la *bergerette filant sa quenouillette* des pastorales du siècle dernier. Cela n'a rien à démêler avec Florian, je vous assure. Ne comptez pas beaucoup sur les dessins exécutés ici, je veux me faire une provision aussi nombreuse que possible de documents, et il me faut un peu chercher, ne connaissant pas le pays, mais vous aurez quand je serai de retour la primeur de mes impressions. Les petites charrettes des paysans sont attelées de vaches. Les chariots dont ils se servent pour rentrer

les foins ont quatre roues et sont attelés ou de bœufs ou de vaches. Encore un coup je veux m'approvisionner tant que je pourrai et vous y gagnerez.

Je vous souhaite une bonne santé, mon cher monsieur Gavet, et vous donne une très-cordiale poignée de main.

J.-F. Millet.

Barbizon, 14 décembre 1866.

Mon cher monsieur Gavet,

Si vous venez me voir, comme vous me l'annoncez, j'en aurai un bien grand plaisir, mais je dois vous dire que vous ne pourrez pas remporter de dessins ce jour-là. J'y ai beaucoup travaillé, mais je n'en ai pas terminé. Les jours sont si courts et si tristes que l'on ne fait pas le quart de la besogne qu'on ferait en d'autres moments. Comptez seulement que vous en aurez plusieurs à la fin de ce mois, au moins trois. Puis vous en verrez de nouveaux en train. Je suis très-content des arrangements que vous avez faits avec MM. Petit et Fréret, n'ayant pas, je vous assure, le même plaisir à travailler pour d'autres que pour vous.

Le soleil couchant dont je vous ai parlé est d'une espèce très-simple et *je désirerais même l'empreindre d'une certaine tristesse.*

Recevez, mon cher monieur Gavet, une bonne poignée de main.

J.-F. Millet.

Tristesse, une tristesse implacable ou mieux encore une gravité profonde, une fatalité parfois farouche, c'est le sentiment qui domine l'œuvre entier de Millet. Aussi, malgré des beautés de premier ordre introduites par lui dans l'art, l'ensemble de ses ouvrages sera-t-il, quant à présent, plutôt admiré qu'aimé par le plus grand nombre des connaisseurs. Le paysan quintessencié, idéalisé avec une certaine apparence de réalité, plaît davantage à la foule. Dussent les mouvements gracieux que lui prête l'art idéaliste être en contradiction avec l'objet de ses mouvements (faner, sarcler, glaner, bêcher, etc.), l'image faussée, mais flatteuse, réunit la majorité des sympathies. Ces réserves n'auront qu'un temps. Si lentement que ce soit, le vrai s'ouvre à coup sûr le chemin des intelligences et des cœurs quand il s'appuie sur des éléments d'art aussi puissants que ceux de Millet.

Il est juste de le dire pourtant : ce grand artiste n'a voulu voir que la plus humble classe des paysans. Les caractères sont variés, les esprits divers parmi les paysans autant que dans les autres classes de la société. Millet ne nous a rien dit de leur bonhomie, de leurs ruses, de leurs convoitises, parce qu'il les a pris au plus près de la terre. Il s'est arrêté au premier échelon du *genre*. Il ne nous montre même pas le fermier, il nous montre seulement le valet de ferme, l'homme à gages écrasé par le despotisme du commandement et vaillant pourtant, et prodigue de lui-même

sous le despotisme de la nature. De là le terrible aspect de ses figures. Il ne faut pas leur demander le charme. On ne le trouve que par échappées dans quelques-unes, dans ses jeunes pâtres, dans ses petites bergères qui font passer devant nos yeux comme des apparitions de Rachel et de Jacob. Mais ce n'est pas là le côté dominateur de son talent. Quelle différence avec Corot, toujours si musicalement tendre !

L'art de Millet est fait de naturel et d'élévation ; mais le naturel y est sombre et l'élévation d'une telle austérité, si grave, si pathétique, que l'intensité du tragique en ses œuvres (*la Mort et le Bûcheron*) trouble, inquiète et parfois éloigne ceux qu'appellent l'admirable naïveté — rare alliance ! — et la science infinie de son procédé. Il reste dès lors et pour longtemps livré à la discussion. Quelques-uns pénètrent son génie, en restent passionnés; la masse le subit. Il faut écrire au seuil de son œuvre le mot de l'*Imitation :* Renoncez aux choses frivoles. *Relinque curiosa.*

ERNEST CHESNEAU.

P.-S. — Millet naquit à Gréville (Manche) en 1815. Il reçut des leçons du peintre Mouchel de Cherbourg et de Paul Delaroche. Il obtint des médailles aux Salons annuels de 1853 et 1864 et une médaille de première classe à l'Exposition universelle de 1867. Il fut nommé chevalier de la Légion d'honneur en 1868. Il est mort à Barbizon le 20 janvier 1875.

E. CH.

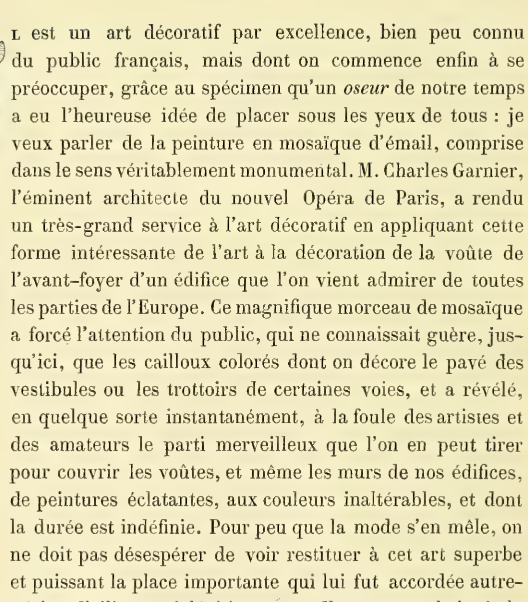


DU ROLE DÉCORATIF

DE

LA PEINTURE EN MOSAÏQUE

I.



Il est un art décoratif par excellence, bien peu connu du public français, mais dont on commence enfin à se préoccuper, grâce au spécimen qu'un *oseur* de notre temps a eu l'heureuse idée de placer sous les yeux de tous : je veux parler de la peinture en mosaïque d'émail, comprise dans le sens véritablement monumental. M. Charles Garnier, l'éminent architecte du nouvel Opéra de Paris, a rendu un très-grand service à l'art décoratif en appliquant cette forme intéressante de l'art à la décoration de la voûte de l'avant-foyer d'un édifice que l'on vient admirer de toutes les parties de l'Europe. Ce magnifique morceau de mosaïque a forcé l'attention du public, qui ne connaissait guère, jusqu'ici, que les cailloux colorés dont on décore le pavé des vestibules ou les trottoirs de certaines voies, et a révélé, en quelque sorte instantanément, à la foule des artistes et des amateurs le parti merveilleux que l'on en peut tirer pour couvrir les voûtes, et même les murs de nos édifices, de peintures éclatantes, aux couleurs inaltérables, et dont la durée est indéfinie. Pour peu que la mode s'en mêle, on ne doit pas désespérer de voir restituer à cet art superbe et puissant la place importante qui lui fut accordée autrefois et qu'il mérite d'ailleurs si légitimement. Il pourra échoir à la mosaïque décorative la fortune qui survint, il y a une trentaine d'années, à la peinture sur verre. Celle-ci fut en grand honneur au moyen âge et à la Renaissance ; négligée, dédaignée même ensuite, à ce point que

l'on considérait comme un progrès de remplacer les vitraux peints les plus précieux par des vitres blanches, presque oubliée plus tard encore, elle est devenue l'un des principaux sujets d'étude des archéologues et elle est aujourd'hui d'un usage universel.

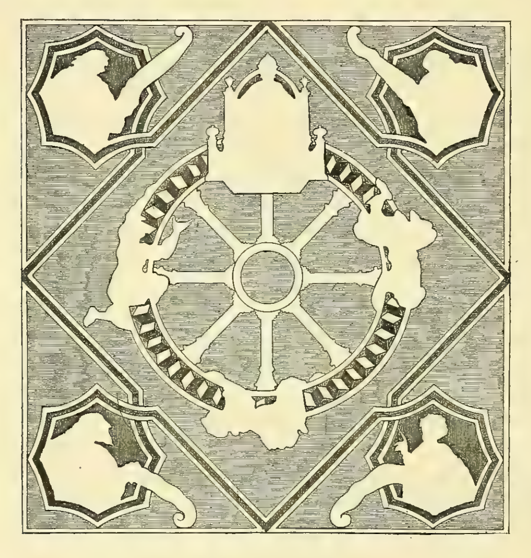
Avant de poursuivre, il est essentiel de faire saisir avec netteté ce qui distingue entre eux les divers genres de mosaïque, et aussi les résultats obtenus à l'aide de procédés semblables, mais appliqués diversement et dans des intentions différentes. Je signalerai d'abord la mosaïque en marbres colorés naturellement, — granits aux tons variés, serpentin, porphyre rouge, albâtre, marbres africains, brèches, etc., — mais réduite à un nombre de teintes assez limité et dont l'emploi est devenu difficile, en raison de la rareté actuelle de ces belles pierres provenant de carrières épuisées par la Rome impériale. Cette mosaïque est vraiment monumentale; toutefois son application est restreinte au revêtement du sol; elle ne peut donc entrer en concurrence avec la mosaïque d'émail qui, grâce aux ressources infinies qu'elle présente, est d'un emploi beaucoup plus intéressant. C'est elle qui fera l'objet spécial de cette petite étude.

J'indiquerai encore, pour mémoire, la mosaïque en pierres dures de choix, composée d'onyx, de jaspes, d'agates, de calcédoines, de lapis-lazuli, de malachite, etc., mosaïque connue des anciens et dont l'industrie s'est conservée en Italie jusqu'à nos jours. Les Romains l'appliquent encore à la bijouterie, concurremment avec l'émail, par fragments microscopiques. Ce système d'assemblage des pierres dures, presque précieuses, est, à une échelle très-agrandie, pratiqué à Florence depuis plusieurs siècles; mais, sauf dans des cas exceptionnels, comme à la chapelle des Médicis où les murs en ont été recouverts aussi bien que le sol, on ne peut s'en servir que pour la décoration des meubles de luxe.

Les auteurs qui ont traité des questions relatives à la mosaïque n'ont pas suffisamment tracé la ligne de démarcation profonde qui sépare ces divers genres. Ils leur ont attribué à tort un degré de parenté très-rapproché[1]. Il n'y a réellement entre les membres de la grande famille de la mosaïque qu'un rapport assez lointain basé sur le principe d'un assemblage de matières colorées; dans l'application, les résultats présentent, en outre de la diversité fondamentale des matières employées, des différences considérables. D'une part, nous voyons le marbre aux tons variés

1. Il est juste de reconnaître cependant que M. Ch. Garnier a bien fait sentir cette différence dans son ouvrage intitulé : *A travers les arts;* chapitre de la Mosaïque.

découpé, soit en grandes plaques qui épousent la forme du détail dans une composition donnée, comme dans la roue de fortune de la cathédrale de Sienne (XIVe siècle), dont nous donnons ici le dessin, soit en fragments de plus petite dimension, suivant l'usage que l'on en veut faire, dans la décoration des dallages ou des meubles. D'autre part se présente la mosaïque en pâte de verre, parfois mélangée, mais accidentellement,



ROUE DE FORTUNE,

Tirée du pavement de la cathédrale de Sienne (XIVe siècle).

de marbres blancs, noirs et rosés, formée de cubes dont la réunion permet de développer des scènes aussi complètes et une ornementation aussi luxuriante que l'artiste peut le désirer. Cette dernière mosaïque est seule facilement applicable à la décoration des murs et des voûtes dans les monuments.

Jetons maintenant un rapide coup d'œil sur le passé de la mosaïque d'émail, avant d'établir les principes qui en règlent la valeur décorative.

II.

Je n'ai en aucune façon l'intention d'écrire ici une histoire de la mosaïque qui n'a pas encore été faite complétement, il est vrai, mais dont les bases ont été posées par des savants distingués, tels que MM. Jules Labarte[1], Barbet de Jouy[2], Barbier de Montault[3], Parker[4], d'autres encore et, avant eux, par Le Vieil[5] et Ciampini[6]; sans parler des auteurs anciens, Pline surtout, qui nous ont conservé le souvenir d'un grand nombre de monuments détruits et nous ont fait connaître les origines de cet art admirable. Le lecteur me fera donc grâce des données historiques qui se présentent volontiers sous la plume de l'archéologue traitant une question de ce genre, de même qu'il voudra bien m'excuser si je ne lui offre pas le tableau des exemples, si nombreux encore, de mosaïques des douze ou treize premiers siècles de l'ère chrétienne qui existent en Orient, en Italie et en Sicile. Toutefois il est nécessaire de résumer en peu de mots les faits historiques essentiels.

Les Grecs paraissent avoir inventé la peinture en mosaïque d'émail, mais cette origine n'est rien moins que prouvée. Quoi qu'il en soit, ce sont les Romains qui, les premiers, ont appliqué d'une façon générale ce genre de décoration à leurs édifices publics, ainsi qu'à leurs habitations de luxe. Chez eux cet art a commencé à être véritablement en honneur vers les premiers temps de l'ère chrétienne et principalement au siècle de Constantin. Les bustes peints de la bibliothèque Chigi, provenant des catacombes de Sainte-Cyriaque, les fragments existant dans les autres catacombes de Rome, tels que divers sujets religieux découverts par l'illustre Père Marchi dans le cimetière de Saint-Hermès, viennent à l'appui des textes nombreux et fort clairs qui nous sont parvenus.

Constantin fit couvrir de mosaïques à sujets les églises de son temps, à Rome d'abord, à Byzance ensuite, quand il transporta le siége de l'empire dans cette dernière ville; enfin il répandit cet art dans tout l'Orient. Un seul monument nous est resté d'origine constantinienne à

1. *Histoire des Arts industriels*, chapitre des mosaïques, 1872-1875.
2. *Les Mosaïques chrétiennes des basiliques et des églises de Rome*, 1857.
3. *La Mosaïque du Dôme à Aix-la-Chapelle*, 1869.
4. *Mosaïc pictures in Rome and Ravenna*, 1866.
5. *Essai sur la peinture en mosaïque*, 1768.
6. *Vetera monumenta in quibus præcipue musiva opera*. Rome, 1699.

Voir également un très-intéressant travail sur la mosaïque en général, publié par M. Alfred Darcel, dans le premier volume de la *Gazette des Beaux-Arts*.

peu près authentique; il s'agit des mosaïques, d'ailleurs considérablement restaurées, de l'église de Sainte-Constance-Hors-les-Murs à Rome. Tout le monde sait que l'empereur Justinien fit décorer les églises et les palais de son empire par le même moyen. A Sainte-Sophie de Constantinople, à Salonique, en Terre-Sainte, à Ravenne, une grande partie de ces mosaïques existe encore, malgré le vandalisme des temps postérieurs. Mais, sous prétexte que la loi du Coran défend la représentation



PORTRAIT DE JACOPO DA CAMERINO, OUVRIER MOSAÏSTE DE SAINT-JEAN-DE-LATRAN.

(Abside de la basilique de Latran, XIIIe siècle.)

de la figure humaine, les immenses compositions émaillées de la basilique dédiée à la Sainte-Sagesse, dans l'antique Byzance, ont été recouvertes d'un épais enduit qui les cache au regard; au moins ne sont-elles pas définitivement perdues et peut-être les reverra-t-on un jour! M. Salzenberg a eu le bonheur, lors de la restauration des coupoles qui menaçaient de s'écrouler, de dessiner ces mosaïques et de les publier dans son grand ouvrage sur Sainte-Sophie.

C'est à l'école de ces grands artistes grecs que nous devons la plupart des mosaïques chrétiennes, si nombreuses encore, de Rome, de Florence, de Ravenne, de Naples, de Palerme, de Montréale, de Venise et de la

Sainte-Sophie gréco-russe de Kiev, en Russie. Il est constant que, dans toutes les contrées où l'on voulait décorer les édifices par le moyen de la mosaïque, on appelait des Grecs pour exécuter ces peintures merveilleuses. Cependant les artistes byzantins ayant formé des écoles en Italie, leur action directe put diminuer à la longue, et c'est ainsi que mon savant



IACOBVS·TORITI
PICT·Oh.OP FECCIT

PORTRAIT DE JACOPO DA TURITA, MAÎTRE MOSAÏSTE DE SAINT-JEAN-DE-LATRAN.

(Abside de la basilique de Latran, fin du XIIIe siècle.)

ami, M. Barbier de Montault, a pu penser [1] que la grande mosaïque du Dôme d'Aix-la-Chapelle, exécutée par l'ordre de Charlemagne à l'aide des émaux arrachés aux monuments de Ravenne par la permission du pape Adrien Ier, le fut par un artiste italien, sans que celui-ci ait paru s'inspirer des règles de l'art byzantin. Ce dernier point me paraît

1. *La Mosaïque du Dôme à Aix-la-Chapelle,* p. 33.

contestable, car le seul document graphique concernant la mosaïque d'Aix-la-Chapelle qui nous soit parvenu est une très-mauvaise gravure publiée dans l'ouvrage de Ciampini; l'estampe est fort inexacte assurément et son style est accommodé au goût du temps. De même que les Romains exécutèrent, avant l'établissement de la grande école byzantine, des peintures en mosaïques d'émail qui avaient le caractère de leurs peintures à fresque, de même aussi les influences orientales cédèrent la place, en Occident, au style purement latin, bien que les élèves des maîtres grecs conservassent encore, à travers les siècles, certaines traditions et une manière de dessiner où l'on retrouve les origines d'un art qui atteignit son plus haut degré de perfection et l'apogée de sa prospérité sous les premiers empereurs de Constantinople. La France, elle aussi, eut ses mosaïques d'émail. Il semble même que ce genre de décoration fut employé dès l'époque mérovingienne dans notre pays. Grégoire de Tours et l'évêque Fortunat parlent des mosaïques qui décoraient plusieurs églises de leur temps, mais sans préciser la nature de ces mosaïques. D'après l'abbé Le Beuf[1], l'abside de Saint-Eusèbe, que saint Pallade, évêque d'Auxerre, fit élever dans sa ville épiscopale, était ornée de mosaïques dans lesqelles l'or entrait pour une grande part. Dans tous les cas, il est certain qu'au temps de Charlemagne, la mosaïque en pâte de verre fut appliquée à la décoration des monuments. La petite et si intéressante église de Germigny-des-Prés, non loin d'Orléans et près de Sully-sur-Loire, en est une preuve encore vivante.

III.

Depuis le succès obtenu par la tentative de M. Garnier, on parle beaucoup de la création, à la manufacture nationale de Sèvres, d'une école de mosaïstes, partant d'un atelier où l'on exécuterait des peintures monumentales en émail destinées aux édifices publics. On ne peut qu'applaudir à cette excellente pensée, mais à la condition, toutefois, que, sous le prétexte d'obtenir des produits aussi parfaits que possible, l'on ne s'avise pas de faire de Sèvres une succursale de la fabrique de mosaïque qui existe au Vatican. En d'autres termes, il y a un grand danger à éviter, celui de transformer un art essentiellement décoratif, dont

1. *Mémoires concernant l'histoire civile et ecclésiastique d'Auxerre*, tome Ier, p. 149.

Voir aussi le *Dictionnaire de l'Architecture française*, par M. Viollet-le-Duc, tome VI, p. 403.

les procédés sont simples, en une véritable imitation de la peinture à l'huile, dans laquelle on chercherait à copier les tableaux des maîtres anciens et modernes.

Il y a des formes particulières de l'art qui ne s'affranchissent pas impunément de certaines règles logiques et inflexibles. Ces expressions spéciales du dessin que l'on est convenu d'appeler les arts industriels, la peinture sur verre, la mosaïque et la tapisserie, par exemple, pour ne citer que ces trois genres de peinture unis entre eux par des liens étroits, les deux premiers surtout, ont une mission bien définie dont il est dangereux de les détourner. Ce sont des arts exclusivement décoratifs qui ont une voie à suivre très-nettement tracée, une application spéciale impossible à modifier, sauf dans des cas fort rares, dont il est inutile de parler ici, des procédés d'exécution, enfin, qui ne peuvent se plier avec bonheur à jouer le rôle qui ne leur appartient pas naturellement. Parfois en recherchant le mieux on a trouvé le pire et on a réussi à ne plus savoir utiliser convenablement les moyens donnés à l'artiste pour atteindre un but déterminé, sans obtenir par contre des résultats sérieusement satisfaisants. Le vitrail, la mosaïque et la tapisserie n'ont pas été inventés pour lutter avec la peinture proprement dite et pour la reproduire. Le moyen âge a seul compris avec une intelligence parfaite l'art de la peinture sur verre, parce qu'il l'a merveilleusement approprié à la décoration de fenêtres placées à une distance plus ou moins considérable de l'œil du spectateur, ainsi qu'en le faisant concourir à l'harmonie générale des lignes d'un édifice. L'art de la tapisserie, si beau et si prospère en Flandre, aux XVe et XVIe siècles, me semble avoir réalisé le type idéal que l'on peut se créer dans cet ordre d'idées. L'ordonnance de la composition des sujets, le caractère des figures, la manière de dessiner les draperies et de les froisser afin d'obtenir un résultat déterminé, le damassé des étoffes, l'ornementation générale, les accessoires de tout genre, jusqu'aux bijoux que portent les personnages, tout enfin se combine pour produire un effet voulu, nécessaire, décoratif. Chose curieuse ! les plus grands artistes du monde et les plus justement célèbres, Raphaël et Rubens, par exemple, se sont étrangement trompés quand ils ont voulu faire servir leur génie, leur talent sublime, à une traduction peinte sur verre ou tissée dans la laine. Rubens a fait de mauvais vitraux à Sainte-Gudule de Bruxelles et Raphaël a produit les pauvres tapisseries du Vatican romain. On a raison d'admirer les cartons du grand maître de l'école romaine, appartenant aujourd'hui au palais d'Hampton-Court et exposés momentanément au musée de Kensington de Londres ; ces cartons ont une valeur propre, indépendante de leur qualité de modèles

de tapisseries; mais les tapisseries elles-mêmes, malgré leur parfaite exécution matérielle, sont fort inférieures, au point de vue décoratif, à ces tapisseries du même temps exécutées en Flandre sous la direction d'artistes inconnus, qui emplissent le musée de Madrid et dont il y a de si magnifiques spécimens à Rome, à Aix-en-Provence, à Reims, à Angers, au musée de Cluny et dans quelques collections particulières.

Quelle différence y a-t-il donc entre les produits que je vante et ceux que je prends la liberté grande de critiquer? Il est assez simple de la découvrir. La tapisserie vraiment digne de ce nom est un art spécial, conventionnel, réunissant certaines qualités qui lui sont particulières et qui ont cependant beaucoup de rapports avec celles de la peinture sur verre et de la mosaïque, ses congénères. On peut résumer ces conditions ainsi : 1° un cadre rempli exactement par une composition formée d'un grand nombre de figures et d'accessoires laissant peu d'espaces vides entre eux; 2° toutes les parties de cette composition exécutées à l'aide de procédés d'une grande simplicité où le trait domine et les silhouettes s'accentuent très-nettement; 3° un modelé sobre, de caractère vraiment décoratif; 4° l'absence à peu près complète de perspective ou, plus exactement, le souci d'écarter toute nécessité de l'observer avec rigueur; mais cette règle découle naturellement de celle qui préside à la composition générale du sujet. Les tapisseries de Raphaël, étant comprises comme le seraient des tableaux, sans autre préoccupation, sont fatalement de mauvaises tapisseries. L'impression est la même lorsque l'on voit une de ces merveilleuses tapisseries des Gobelins, véritables tours de force, prodiges d'habileté qui ont le tort et la malheureuse prétention de donner l'illusion de la peinture en modelant à outrance chairs et draperies. Il y a là difficulté vaincue, beaucoup plus qu'œuvre d'art.

Ces observations sont toutes applicables à la peinture en mosaïque. Les papes ont établi au Vatican une manufacture où l'on exécute, comme aux Gobelins, des choses prodigieuses. On s'est avisé là de reproduire les œuvres des maîtres les plus célèbres, sous le prétexte, d'ailleurs fort honorable, de conserver à la postérité des chefs-d'œuvre qu'un incendie pourrait si aisément détruire. Raphaël, Titien et le Dominiquin sont ainsi assurés de vivre éternellement. Certes, ces mosaïques-tableaux, formées de cubes d'émail aux milliers de tons variés et inaltérables, sont des ouvrages d'une perfection achevée. Une tête exige une année de labeur incessant et c'est à peine si un œil attentif peut percevoir les joints de ces fragments infiniment petits de pâte vitreuse; mais, en vérité, il est encore bien plus impossible de retrouver, dans de semblables jeux de patience, le sentiment du maître qui a servi de modèle, non plus que la

touche habile de son pinceau, ni même sa couleur exacte. Les reproductions de la *Communion de saint Jérôme* par le Dominiquin et de la *Transfiguration* par Raphaël ainsi entendues font mince figure à Saint-Pierre de Rome, surtout aux yeux de celui qui sort du petit, mais si admirable musée de peinture du Vatican. On a beaucoup critiqué l'idée de former un musée où seraient réunies les copies des chefs-d'œuvre de la peinture qui sont disséminés dans toutes les galeries de l'Europe ; or, si l'on désespère d'obtenir des reproductions suffisantes en employant les mêmes procédés qui ont servi à l'exécution des toiles originales, à plus forte raison faut-il admettre que la difficulté devient insurmontable quand l'on restreint ses moyens d'action à des petits morceaux de verre coloré ou de marbre, quelle que soit, d'ailleurs, leur ténuité et la perfection de l'assemblage. Les Byzantins, eux aussi, ont exécuté des tableaux en mosaïque ; mais le caractère de leur art, les règles particulières, hiératiques, qu'ils adaptaient à leurs compositions, la sobriété de leur modelé laissaient à ces miniatures d'un genre spécial les qualités propres à la mosaïque et leur donnaient l'aspect de réductions, à une très-petite échelle, des peintures d'aspect héroïque et de dimension colossale qui décoraient les édifices. On a conservé un certain nombre de ces petits tableaux [1]. Le mont Athos, où des richesses de toute nature et en nombre immense, d'origine byzantine, gréco-russe et slave sont accumulées, en possède une grande quantité ; on en trouve également à Venise, dans les trésors de Saint-Marc et de Notre-Dame-della-Salute ; au baptistère de Saint-Jean de Florence ; au musée du Louvre où l'on peut admirer une Transfiguration de Jésus-Christ, magnifique spécimen du genre. Les couvents du mont Athos ont d'ailleurs conservé de nombreux et admirables restes de peinture monumentale en mosaïque. Nous donnons ici même deux des grandes figures tirées du Catholicon de Vatopedi.

Je crois donc qu'il est mauvais de forcer les moyens dont on dispose dans les arts du dessin appliqués à la décoration, surtout quand il s'agit du vitrail, de la mosaïque et même de la tapisserie. Pour la mosaïque, destinée à couvrir les parois et les voûtes d'un édifice, le système le plus sage à mon avis, et le plus rationnel, est de s'inspirer des splendides peintures en émail que l'art grec a créées en Orient et en Italie. De même que les peintres verriers contemporains sont assurés de ne pas s'écarter de la bonne voie en se reportant constamment aux sources du moyen

1. Le travail sur la mosaïque publié par M. Darcel, dans le premier volume de la *Gazette des Beaux-Arts*, est accompagné du dessin de l'un de ces petits tableaux.



L'ANNONCIATION.

(Mosaïque du Catholicon de Vatopedi, au mont Athos.)



L'ANNONCIATION.

(Mosaïque du Catholicon de Vatopedi, au mont Athos.)

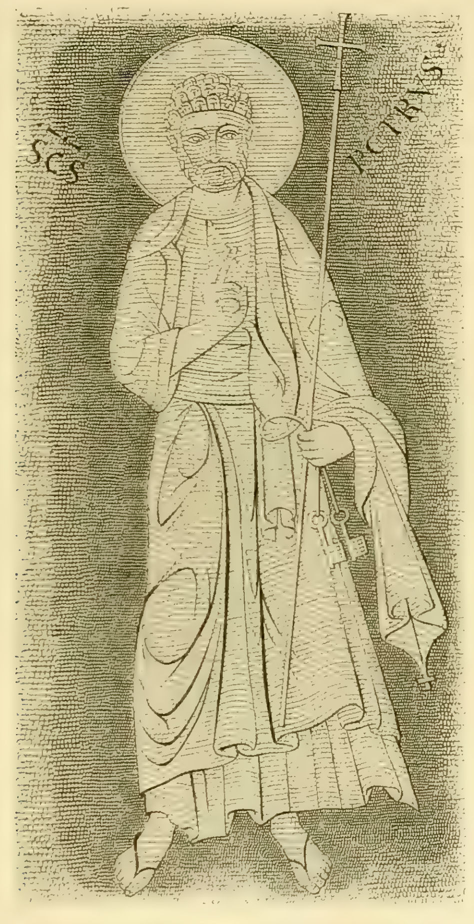
âge français, de même aussi, nos mosaïstes actuels ne feront une besogne véritablement utile et intelligente, que s'ils se décident à imiter, dans la mesure convenable, les monuments nombreux qui brillent d'un éclat incomparable dans vingt églises de Rome, de Ravenne, de Venise et de Sicile. Nos mosaïstes trouveront là tous les caractères généraux qui doivent leur servir de guide, c'est-à-dire la simplicité dans la composition des sujets ainsi que dans les mouvements des personnages, la sobriété dans l'exécution, l'énergie dans le dessin, la vigueur dans le style, ainsi qu'une soumission complète aux lois de l'optique, Si elle ne se conforme pas à ces prescriptions indiquées par le bon sens, l'école dont on nous promet la prochaine fondation n'aura pas d'avenir et mourra de mort naturelle comme il advint à celle de la peinture sur verre, instituée autrefois dans cette même manufacture de Sèvres, et qui, s'étant donné pour mission de supprimer la nécessité de la mise en plomb dans la fabrication des vitraux, s'avisait de peindre sur d'immenses glaces au moyen d'émaux colorants. Que l'on y prenne donc garde! le salut consiste à ne pas rechercher un *fini* dans l'exécution, non-seulement inutile mais dangereux, car il conduirait fatalement au découragement et à la disparition des espérances fondées actuellement sur l'heureuse initiative de M. Garnier.

IV.

Cet art merveilleux de la mosaïque a une supériorité bien marquée sur la fresque pâle et fragile, car elle est assurée de vivre aussi longtemps que la construction qu'elle décore, si la main de l'homme consent à la respecter ; ses procédés d'exécution sont d'une grande simplicité et ils ne sont pas aussi coûteux qu'on pourrait le croire en présence du résultat obtenu. C'est donc un art dont nous ne saurions trop encourager et aider la résurrection.

Les mosaïques anciennes établies pour la décoration des parements sont composées en immense majorité de cubes d'émail, mais il s'y mêle fréquemment du marbre noir, blanc et même rosé, ce dernier reproduisant assez bien le ton de la chair pour lequel il put être employé, d'où vient son nom italien « carnagione » ; parfois aussi, en Occident, comme à Trèves, par exemple, on trouve des cubes de terre cuite colorée ; mais cette introduction d'éléments étrangers à la matière vitreuse est accidentelle et semble spéciale à certaines époques dans l'histoire de la mosaïque. Aujourd'hui surtout il n'y a aucun intérêt à mélanger des matières diverses et il vaut mieux s'en tenir à l'émail

que les progrès de la chimie moderne permettent de colorer avec



SAINT PIERRE. — MOSAÏQUE DU XIe SIÈCLE, A SAINT-MARC DE VENISE.

une variété de tons susceptible de satisfaire la palette la plus exigeante. Il y a d'ailleurs une facilité bien plus grande à obtenir toutes les teintes

imaginables en pâte de verre opaque ou translucide qu'en feuilles de verre transparent, telles que celles employées dans la fabrication des vitraux. Ces morceaux d'émail le plus souvent rectangulaires, mais dont on rencontre des exemples en forme de triangle ou même sans aucune forme régulière, ont habituellement un centimètre ou un centimètre et demi à leur surface extérieure ou visible ; leur longueur varie de un à trois centimètres ; ils se rétrécissent vers l'extrémité destinée à pénétrer dans l'enduit qui les retient[1], et leur queue, taillée obliquement, sans arêtes vives, est rugueuse et se fixe ainsi avec solidité dans le mortier qui les relie à la pierre d'une muraille ou d'une voûte. Le principe de la coloration est le même que celui des tapisseries de la fin du moyen âge dont j'ai parlé plus haut ; il est également analogue à celui qu'ont adopté, dans la manière de peindre les draperies de leurs figures, plusieurs maîtres italiens, Raphaël par exemple[2], en ce sens que les lumières s'accusent avec une grande netteté et que les reflets sont d'une énergie extraordinaire, ce qui permet d'indiquer les parties les plus vigoureuses avec un ton franc et transparent. Ainsi, dans une draperie bleue, on passe de la vigueur maxima, exprimée à l'aide d'un ton d'une intensité assez modérée, par quelques teintes de plus en plus claires pour arriver au blanc bleuâtre et même au blanc pur dans les parties très-lumineuses. Il est à remarquer que les teintes pâles de valeur différente et le blanc sont mélangés inégalement, selon le degré de lumière à exprimer, de façon à éviter un modelé trop rond, trop lourd ou trop uniforme, produisant des saillies excessives dont la peinture décorative ne s'accommode pas. Les tons pâles occupent la surface la plus considérable, et le ton le plus foncé a pour but, tout en indiquant les vigueurs, de donner la note de la coloration. En somme, le modelé est d'une grande simplicité, malgré l'accentuation des reflets, et le tout est soutenu par des contours d'une fermeté remarquable. Les fonds sont habituellement d'or. On les obtient avec des cubes de verre blanc ordinaire, c'est-à-dire à peu près transparent, ou de verre verdâtre translucide, ou de pâte vitreuse rouge, cubes sur lesquels on place une feuille d'or rendue adhérente par le moyen d'une légère couche de mastic spécial. La feuille d'or est recouverte ensuite d'une pellicule de verre blanc destinée à préserver l'or du contact de l'air et de la poussière et qui se soude au feu. J'ai vu un cube argenté

1. Les cubes de la mosaïque sont collés sur les parements ou les voûtes des monuments au moyen d'un ciment composé de chaux, de sable très-fin passé au tamis, de pouzzolane ou de terre cuite pilée.

2. Voir le tableau de *la Sainte Famille*, au musée du Louvre.

provenant de Germigny-des-Prés, composé d'un morceau de verre bleuâtre enduit, sur la face extérieure, d'une couche de mastic sur laquelle repose la feuille d'argent ; la pellicule de verre blanc qui recouvre le tout est d'une solidité telle, d'une adhérence si complète que, malgré mes efforts, je n'ai pu parvenir à la détacher même en partie. Les émailleurs affirment que l'on peut éviter la soudure au feu de la pellicule de verre blanc en employant l'air comprimé.



SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE.

(Mosaïque du XIe siècle à Saint-Marc de Venise.)

Relativement aux fonds d'or, l'émail rouge servant de dessous donne un éclat particulier au métal et pourrait sembler préférable au verre blanc ou vert-bouteille, plus spécialement adopté anciennement : la fabrique du Vatican l'emploie exclusivement, je crois. Mais précisément en raison de cet éclat qui deviendrait insupportable, il serait bon, dans les mosaïques nouvelles, de mélanger les trois sortes de cubes, afin d'éviter une trop grande uniformité dans l'effet des fonds d'or. De même, je conseillerais d'employer simultanément de l'or rouge, de l'or jaune

et de l'or vert pour caractériser encore davantage les différences et donner le jeu nécessaire à cette partie importante de la mosaïque. Ce mélange produirait un résultat analogue à celui que l'on obtient d'une part en mêlant différents tons verdâtres dans l'exécution des vitraux en grisaille et, d'autre part, au moyen de la *salissure* artificielle que l'on applique sur les divers genres de verrières peintes, afin de rompre la monotonie de leur effet, en imitant la patine dont le temps les recouvre inégalement. Un point essentiel serait de ne pas rechercher la perfection dans l'exécution matérielle. Ainsi l'une des plus grandes erreurs que l'on puisse commettre, en matière de peinture monumentale émaillée, consiste à rapprocher exactement les cubes les uns des autres. Cette juxtaposition ne doit être ni méthodique ni régulière ; il est, au contraire, d'une utilité incontestable que les cubes laissent entre eux un léger vide : celui-ci, vu à distance, doit ressembler à un immense réseau dont les mailles se dessinent en noir sur le fond et donnent à la totalité de la mosaïque un aspect qui lui est propre, en même temps qu'il rappelle, de la manière la plus heureuse, la mise en plomb des vitraux. La nécessité de ces lignes croisées, spécialement sur les fonds d'or, est si bien démontrée que notre illustre et regretté Flandrin, imitant en cela l'exemple donné par Raphaël dans les *Stanze* du Vatican, et, bien avant lui, par la plupart des peintres du moyen âge, a quadrillé ou craquelé les fonds dorés de ses belles peintures du chœur de Saint-Germain-des-Prés, à Paris, pour bénéficier, au moins sous ce rapport, de qualités spéciales à la mosaïque.

V.

Je termine ici cette petite étude sur une question de grande importance et qui mériterait d'être traitée longuement par une plume plus autorisée que la mienne, en souhaitant que l'État et les architectes français chargés des travaux publics encouragent sérieusement la résurrection d'un art magnifique et oublié dans notre pays pendant huit ou dix siècles. La Russie a depuis longtemps des ateliers de mosaïque d'émail et nous avons vu ses produits, en ce genre, à l'Exposition universelle de 1867. Venise, qui nous montre la voie à suivre et qui a pris la place, à notre époque, grâce surtout à M. Salviati, de l'antique Byzance, est devenue la pépinière d'où l'Angleterre et l'Allemagne tirent les ouvriers mosaïstes ainsi que les émaux dont elles ont besoin. Nos voisins d'outre-Manche, principalement, se préoccupent

beaucoup de ce genre de peinture et ils ont décidé, il y a peu de mois, la décoration en mosaïque de l'immense église de Saint-Paul de Londres[1]. A Aix-la-Chapelle, d'autre part, la Prusse restitue au Dôme de Charlemagne la grande mosaïque détruite au siècle dernier.

La France ne voudra pas rester en arrière et elle ne s'en tiendra pas à l'échantillon exécuté, par des Italiens, à la voûte de l'avant-foyer du nouvel Opéra. Oserai-je le dire ? je me prends à regretter que M. Garnier n'ait pas couvert de mosaïques plusieurs autres parties de son superbe édifice, celles du moins qui étaient susceptibles de les recevoir, car il ne peut être question ici de la salle, à la voûte de laquelle un corps sonore est absolument nécessaire.

Se figure-t-on le merveilleux effet du foyer où des colonnes en marbre précieux auraient supporté un plafond peint en mosaïque brillante dont l'éclat eût été centuplé par la lumière que l'on est obligé d'y prodiguer ! Cet aspect féerique n'aurait-il pas été plus considérable encore dans cet escalier que l'imagination publique compare aux descriptions inouïes des contes orientaux ? Mais il est peut-être dans la destinée d'un art qui s'est développé par le christianisme de trouver surtout son application, sur une vaste échelle, dans les temples où l'on va prier Dieu. Au moins devons-nous espérer que certains édifices religieux d'un style spécialement favorable à ce genre de décoration serviront à régénérer en France l'art de la mosaïque. Ainsi Saint-Front de Périgueux, construit sur le plan et dans les dimensions de Saint-Marc de Venise ; ainsi les diverses églises à coupoles de cette région, telle que la cathédrale d'Angoulême ; ainsi la nouvelle cathédrale de Marseille, presque terminée maintenant et au sujet de laquelle s'agite la question du plus vaste projet de décoration dont on se soit occupé jusqu'ici[2] ; ainsi enfin l'église du Vœu national qui aura sa première pierre posée, le 29 juin prochain, au sommet de Montmartre, pourront nous permettre d'admirer un jour peut-être des peintures véritablement monumentales dans lesquelles sera tracée, en caractères indélébiles, l'histoire de Dieu, de la Vierge et des saints de l'Église chrétienne, qui est celle de l'humanité depuis dix-huit cents ans.

ED. DIDRON.

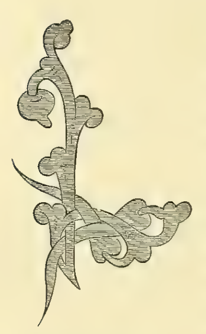
1. Ce grand et beau travail est confié à mon excellent ami, M. William Burgès, habile architecte de Londres.

2. Ce grand projet de décoration est actuellement mis à l'étude par l'un de mes meilleurs amis, M. Henry Révoil, le nouvel architecte de la cathédrale de Marseille, chargé de terminer l'œuvre immense de feu Vaudoyer.

EXPOSITION DE L'UNION CENTRALE

HISTOIRE DU COSTUME

SALLE DU MOYEN AGE[1]



E COSTUME MILITAIRE (suite). — Il est curieux d'étudier à la suite de ces premiers essais par quels tâtonnements successifs sont passés les armuriers avant que de substituer l'armure pleine au haubert de mailles. Il y a fallu le XIVe siècle presque tout entier.

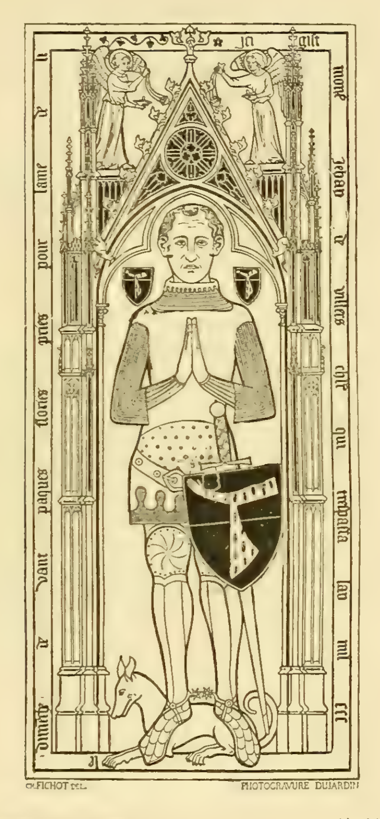
Les plaques de fer, les *plates*, comme on disait, s'introduisent peu à peu, placées sur les parties les plus exposées. Ce sont de demi-cylindres qui sont fixés par des courroies, par-dessus le haubert, d'abord sur la partie extérieure du bras, puis sur la partie intérieure de l'avant-bras. Une *coudière* de cuir ou de fer les réunissait, tandis que des disques fixés l'un devant l'aisselle, l'autre devant la saignée, protégeaient les articulations de leur ensemble assez incohérent.

Des plaques sont également attachées sur les jambes, tandis que les cuisses restent recouvertes de braies faites d'étoffe rembourrée.

La transformation dut dépendre pour beaucoup des ressources des chevaliers, s'il faut s'en rapporter à deux effigies contemporaines : l'une de Jean de Villiers, mort en 1360, à ce qu'a cru lire M. le baron F. de Guilhermy (*Inscriptions de France*, t. II, p. 411), sur la dalle à demi effacée de l'église de Domont ; l'autre de Mahin de Montmorency, dans l'église de Taverny. Jehan de Villiers ne porte que le simple haubert de mailles, mais ses genoux et ses jambes sont protégés par une armure complète qui se termine par des *solerets* d'écailles sur ses pieds. Mahin de Montmorency porte à peu près les mêmes pièces sur les jambes, mais ses

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XI, p. 337.

bras sont entièrement recouverts de cylindres, le *bras* et l'*avant-bras* réunis par des *coudières* articulées, tandis qu'une *épaulière* également articulée attache le *bras*. Dans l'une et l'autre effigie la cotte d'armes



PIERRE TUMULAIRE DE JEHAN DE VILLIERS. († 1360)

flottante a disparu pour faire place à un *haubergeon* rembourré, surtout sur le ventre où une série de points indique une sorte de matelassé.

Quelques monuments semblent indiquer que le haubergeon s'arrêtait par devant à la ceinture, tout en descendant par derrière, comme font

les habits d'aujourd'hui, et que le matelassé placé sur le ventre en était indépendant; c'était peut-être la partie inférieure d'une *cotte gamboisée* que recouvrait le haubergeon.

La chemise de mailles, le *haubert*, qui subsiste toujours, cesse d'être complété par un capuchon, seulement son collet monte assez haut pour protéger le cou.

Un bacinet parfois cylindrique, mais surtout conique, muni d'un *camail* de mailles tombant sur la poitrine, le dos et les épaules, le remplace.

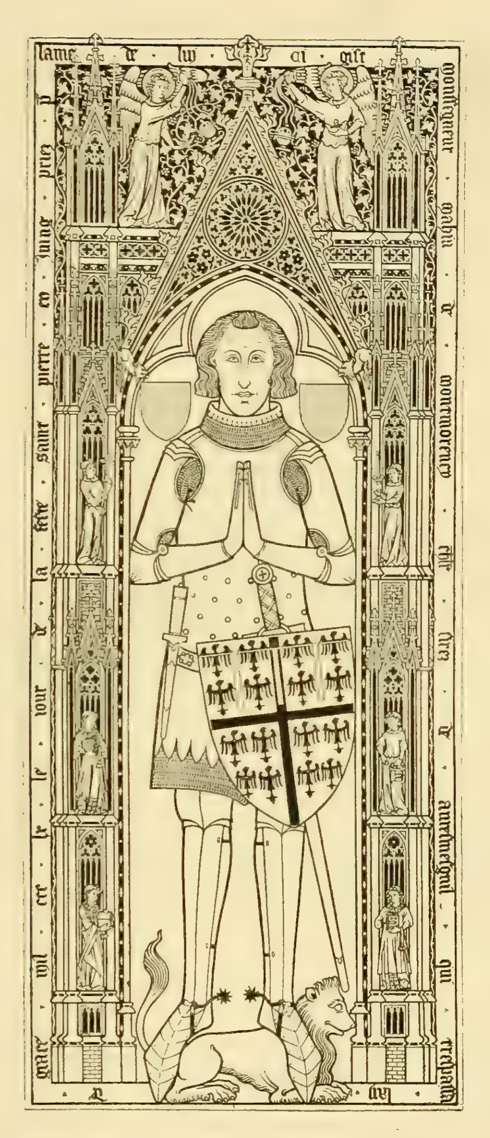
On voit cet armement complet sur la petite figure d'un guerrier renversé, empruntée à *l'Apocalypse* du XIVe siècle, appartenant à M. A. Firmin Didot. Il nous a semblé intéressant de l'opposer au même personnage dessiné sur *l'Apocalypse* du XIIe au XIIIe siècle, de la Bibliothèque nationale et publié plus haut, page 345. On saisira mieux ainsi la différence de l'armure à cent ans environ d'intervalle.

Une autre figure de guerrier, empruntée au même manuscrit du XIVe siècle et placée en tête de cette étude, page 337 est surtout intéressante parce qu'elle montre la forme du bacinet à camail de mailles.

La petite figure équestre ci-contre, page 466, qui n'est autre chose qu'un coquemar appartenant à M. Spitzer, montre avec le harnachement du cheval, une variante du bacinet qui semble ici formé de deux pièces de fer, dont l'une couvrirait le cou et la partie inférieure du visage, dont l'autre protégerait la tête et les épaules [1].

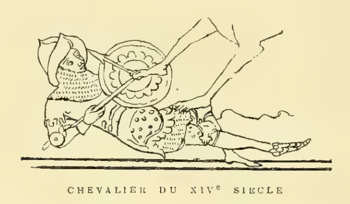
Ce bacinet, qui laissait le visage découvert, reçut différentes additions, afin de le protéger. Ainsi l'on remplaça parfois l'ancien nazal par une bande de fer attachée au hausse-col et s'agrafant à volonté au bord de la coiffure, pour ne laisser de libres que les yeux. Mais le plus souvent on ajusta devant l'ouverture une pièce de fer forgée en forme de groin pointu, mobile autour de deux rivets fixés de chaque côté, de façon à pouvoir être relevé. Deux fentes longitudinales pour la vue et des trous pour la respiration sont ménagés dans cette pièce.

1. Nous occupant du costume il nous est bien permis d'y rattacher les ustensiles lorsque l'occasion le permet, c'est pourquoi nous avons donné plus haut une boîte de miroir et nous donnons ici la gravure de ce coquemar. Il n'est pas rare d'en rencontrer de similaires dans la dinanderie du moyen âge. Ils fournissent souvent, étant nécessairement de ronde bosse, de précieux renseignements sur le costume militaire. Nous en publions un, page 465, que nous avons dessiné jadis dans le cabinet de M. Carraud et qui montre un chevalier coiffé du heaume cylindrique dont nous avons parlé plus haut, et vêtu de la cotte d'armes par-dessus le haubert de mailles. Il y en a qui ont la forme d'animaux fantastiques. M. Spitzer en avait exposé un représentant Aspasie chevauchant Aristote.



PIERRE TUMULAIRE DE MAHIN DE MONTMORENCY. († 1360.)

S'il faut s'en rapporter à un *Lancelot du Lac*, manuscrit du XIVe siècle appartenant à la Bibliothèque nationale, le bacinet fut parfois remplacé par une simple calotte de fer, la *cervelière*, qui n'excluait pas le heaume qui devint peu à peu une arme de parade et de tournoi. Une miniature montre, en effet, Perceval qui s'est mis nu, ne gardant que ses braies, entouré de ses vêtements et de ses armes, parmi lesquelles on remarque la cotte gamboisée, le hauqueton, le bacinet et le heaume. Dans une autre, on voit un personnage du nom de Méleas, coiffé de la cervelière à



CHEVALIER DU XIVe SIÈCLE

camail, portant derrière le dos son heaume attaché, par une charnière, sur le hauqueton.

Cette coiffure, simplement posée sur les épaules, devait être facile à enlever d'un coup de lance; aussi quelques effigies anglaises du XIVe siècle nous la montrent avec une chaîne d'attache, ainsi que l'épée et le couteau.

Ces deux armes offensives, dont est muni Mahin de Montmorency, pendent à un baudrier placé au niveau des hanches. Mais, par une mode singulière, celui-ci se transforma bientôt en une ceinture d'orfévrerie placée à l'extrémité inférieure du haubergeon, de telle sorte qu'il était impossible de chevaucher autrement que debout sur les étriers.

Nous trouvons deux exemples de cette ceinture sur la plaque qui relate la fondation de l'église Sainte-Catherine du Val-des-Écoliers par les sergents d'armes de Philippe-Auguste, en commémoration de la victoire de Bouvines. Ce monument, que M. le baron F. de Guilhermy estime être de l'année 1376, est aujourd'hui dans l'église de Saint-Denis.

L'écu de Mahin de Montmorency, beaucoup moins allongé que celui des Normands du XIe siècle, et des Français du XIIe et du XIIIe siècles, décoré des armes de son possesseur, est suspendu à la poignée de l'épée par sa *guige*. Celle-ci était souvent passée en sautoir et soutenait l'écu, que le guerrier n'avait plus qu'à maintenir en position en la saisissant par ses *énarmes*.

C'est le seul exemple que nous trouvions de l'écharpe si chère aux peintres troubadours des commencements de ce siècle.

Le monument de la bataille de Bouvines nous montre quelle était l'armure à la fin du XIVe siècle. Un détail du haubergeon y est à noter. La partie inférieure à partir de la ceinture y est composée de *braconnières*, lames d'acier horizontales se recouvrant mutuellement et fixées sur une jupe de cuir au moyen de rivets dont on aperçoit les têtes. Ces plaques résistaient plus efficacement à la lance, avec laquelle on commençait tou-



COQUEMAR DU XIIIe SIÈCLE.

jours de combattre, que ne faisait la cotte gamboisée qui était nécessairement plus flexible.

Des lames de fer, des *plates*, garnissent peut-être l'intérieur du plastron des sergents d'armes de Charles V, de telle sorte que leur vêtement de corps est quelque chose comme la *brigantine* prêtée par le musée de Chartres et attribuée à Philippe le Bel, qui l'aurait déposée sur l'autel de Notre-Dame-de-Chartres, après la bataille de Mons-en-Puelle, en 1304.

La tradition l'affirme, mais l'étude des monuments à date certaine, comme les sceaux et les effigies funéraires, semble le mettre en doute : car en 1302, date de la bataille de Mons-en-Puelle, l'armure de mailles était presque exclusivement en usage ainsi que le démontrent les nombreux exemples que nous avons donnés plus haut.

A la fin du XIVe siècle on commence à recouvrir le haubergeon de plaques de fer et tout le travail du XVe siècle consiste à faire de ce plastron, des défenses des membres et de celles de la tête, un tout solidaire qui couvre le guerrier comme sa carapace couvre le crustacé. Celle du homard ou de l'écrevisse doit certainement avoir été étudiée par les



COQUEMAR DU XIVe SIÈCLE.

ouvriers du XVe siècle pour la construction des parties articulées de leurs armures.

Le plastron, d'abord rivé sur la poitrine au milieu du gambison rembourré, finit par se relier avec les braconnières en formant une pièce en forme de triangle dont la base était à la ceinture et le sommet sur le sternum : c'était la *pansière.* Cette pièce, se répétant postérieurement, formait la *dossière.*

Parfois pansière et dossière étaient formées de lames horizontales, comme celles de la braconnière.

Comme la visière du bacinet, — on disait *mezail,* — ne portait que sur la partie antérieure du camail lorsqu'elle était abaissée, et n'y pouvait être fixée, un coup de lance risquait de la relever. Alors on imagina de remplacer le camail de mailles par un camail de pièces forgées qui, ter-



PLAQUE COMMÉMORATIVE DE LA FONDATION DE L'ÉGLISE SAINTE-CATHERINE EN MÉMOIRE DE LA BATAILLE DE BOUVINES.

minées inférieurement en pointe, allaient rejoindre celles de la pansière et de la dossière et s'y boucler. Le cou était protégé ainsi que le bas du visage par cette pièce qui se projetait en avant afin de l'envelopper : d'où le nom de *bavière* qui lui fut donné.

La tête fut alors coiffée d'une *salade*, calotte de fer terminée postérieurement par un couvre-nuque, et antérieurement par une saillie horizontale qui, lorsque le cavalier, debout sur ses étriers, attaquait la lance en arrêt et la tête en avant, se rapprochait de celle de la bavière ne laissant qu'une fente horizontale pour la vue, comme dans l'ancien heaume fait tout d'une pièce. Une des armures exposées par M. Spitzer, et publiée dans ce volume de la *Gazette des Beaux-Arts*, page 285, bien qu'elle appartienne à une époque un peu postérieure à celle qui nous occupe, présentait cette disposition que nous donnons ici comme transitoire, mais qui, d'après cet exemple, aurait quelque temps persévéré.

Elle avait l'inconvénient, cependant, de laisser la salade entièrement indépendante et facile à enlever. Aussi l'on s'étudia à modifier le bacinet à camail de mailles en y ajustant une bavière d'acier qui reçut le *mezaïl* lorsqu'il était abaissé, et le maintint.

Dans ce système, même le plus perfectionné, si la tête est suffisamment protégée, tant contre la lance que contre l'épée ou la masse d'armes, elle est immobilisée, puisque la bavière est fixée à la ventrière et faite d'une seule pièce. De plus, les deux côtés de la poitrine et du dos ne sont protégés que par le gambison ou la brigantine que recouvrent les différentes pièces que nous venons d'indiquer. On finit par les couvrir par une pièce forgée, le *plastron*, qui passa sous la pansière et sous la dossière, de façon à laisser au corps toute la liberté de ses mouvements. Puis de grandes lames courbes, les *spallières*, furent fixées sur les épaules afin de les garantir, recouvrant latéralement le plastron, ainsi que le haut des *canons* qui enveloppaient le bras. De plus, des rondelles, suspendues au-devant des aisselles, défendaient celles-ci, comme les développements latéraux des *coudières* et des *genouillères* protégeaient les défauts que l'armure présentait nécessairement aux articulations, et que la maille ne cessa de recouvrir.

Enfin, comme pendant aux *spallières*, des plaques de fer attachées à la dernière lame de la braconnière, les *tassettes*, descendirent sur les cuisses de façon à couvrir le haut des *cuissots* qui les enveloppaient.

Avec ces défenses du corps, avec celles des membres que nous avons déjà indiquées, avec les *gantelets* et les *solerets* de lames d'acier, le chevalier était aussi « fer-vestu » que celui du XII[e] siècle, mais autrement.



PIERRE TUMULAIRE DU SIRE DE MAIRET. († 1419)

Mais que de perfectionnements dans le détail de l'ajustement de toutes ces pièces ensemble, afin de laisser le plus de mobilité possible au corps, aux membres et à la tête dans leur enveloppe d'acier! Le plus important concerne la coiffure.

La bavière se divisa en deux parties : l'une, formée de lames horizontales rivées à une garniture de cuir, resta solidaire avec le plastron, et enveloppa le cou : c'est le *colletin;* l'autre resta attachée à la coiffure dont elle forme la partie antérieure et inférieure, s'articulant à charnière sur le timbre : c'est la *vantaille*. Le bacinet ainsi modifié prend le nom d'*armet*. Il se lie inférieurement avec un cercle de fer, le *gorgerin*, terminé par une rainure en gorge qui, lorsqu'on ferme la vantaille, s'ajuste dans un ourlet saillant du colletin, de telle sorte que l'un glisse circulairement sur l'autre. La tête peut ainsi se mouvoir latéralement, tandis que la vantaille, le gorgerin, le colletin et le reste de l'armure étant solidaires, elle ne peut être renversée en arrière. De plus, des rainures et des ourlets, ménagés dans les différentes pièces qui avoisinent le cou, forcent le fer de la lance de glisser et de tomber dans le vide.

Telles sont les armures dont sont revêtus la statue de *Saint-Georges* de M. Arondel, le Louis XI et les chevaliers français de la tapisserie de la *Levée du siége de Dôle* de M. Spitzer, et le duc de Bourgogne du tableau de Thierry Bouts, appartenant à M. F. Reiset. Une courte tunique flottante, le *tabard*, recouvre les armures de Louis XI et du duc de Bourgogne; elle est tissée de leurs armes.

Une grande partie de l'armement d'un chevalier du xve siècle est donnée par l'effigie tumulaire d'un sire de Mairet conservée dans l'église de Saint-Alpin, Châlons-sur-Marne.

L'armement arrive à sa perfection au xvie siècle, dans les magnifiques armures maximiliennes que M. Spitzer avait exposées, au moment précis où l'artillerie également perfectionnée les rend inutiles. C'est, à peu près, l'histoire moderne du blindage des flottes cuirassées.

Que de faits secondaires nous avons dû négliger dans cette revue sommaire des transformations du costume militaire, et que de détails nécessairement omis par nous l'on trouvera interprétés et expliqués par M. E. Viollet-le-Duc, avec son ingéniosité ordinaire, dans le *Dictionnaire du mobilier* (t. V, Armes offensives et défensives).

L'épée, le ceinturon, son ajustement avec la ceinture, l'écu et ses attaches, les différentes sortes de vêtements ou de parties de vêtements gamboisés ou garnis de plates, comme la brogne, le gambison, la brigantine et leur construction ; le *fautre*, crochet fixé sur le côté droit du plastron, afin de supporter la lance mise en arrêt, puis la selle et le harna-

chement du cheval, autant de questions que nous avons dû laisser de côté.

Enfin nous ne nous sommes point occupé du costume des gens de pied qui, suivant de loin les perfectionnements adoptés par la chevalerie, conservèrent le costume mixte que nous avons vu adopter par elle au commencement du XIVe siècle.

Forcés de s'en tenir, par défaut d'argent, aux vêtements rembourrés pour protéger leur corps, ils le renforçaient au hasard des occasions de quelques pièces de forge sur la tête et sur les articulations.

Le costume civil. — Le sujet est tellement vaste qu'il faut nous en tenir aux généralités, sous peine d'être entraîné à des développements que ne comporte point la simple revue d'une exposition.

Nous rappellerons qu'après l'invasion des barbares en Europe, le costume des hommes se composa de trois éléments essentiels : les braies, la tunique et la saie. C'est celui que l'on retrouve pendant tout le moyen âge, bien que les parties qui le composent puissent changer de dimensions, de forme et de nom.

Pendant l'époque carolingienne et même sous les premiers Capétiens, la tunique, fixée à la taille par une ceinture, descendit d'autant plus bas au-dessous des genoux, à ce qu'il semble, que le personnage qui la portait était plus élevé en dignité. Des orfrois ou galons en garnissaient le tour du col, les manches et le bas, et formaient parfois des ornements ronds ou carrés cousus en différentes places sur la poitrine ou sur les bras.

Le manteau, chargé parfois des mêmes ornements, s'agrafait par une fibule sur l'épaule droite, afin de laisser toute sa liberté au bras.

Un soulier à haut quartier s'attachait par des bandelettes autour de la jambe recouverte de braies. Ces bandelettes s'arrêtaient au-dessous du genou, où elles étaient nouées.

Guillaume le Conquérant porte encore ce costume dans la tapisserie de Bayeux, et toutes les fois qu'il est représenté en costume civil, il ne ceint point l'épée, mais la porte à la main dans son fourreau attaché au baudrier.

Ce même monument nous montrerait une singulière mode de porter les cheveux, qui seraient tondus ras sur la nuque, si ce détail ne résulte pas de la maladresse de l'ouvrière. Une étude attentive de cette précieuse broderie laisse apercevoir, en effet, des différences d'exécution qui prouvent la coopération de mains très-inégalement habiles.

La coiffure est toujours absente sur les monuments de ces époques reculées. Une *Apocalypse* dite de Saint-Sever, exécutée vers 1060 envi-

ron, et qui appartient à la Bibliothèque nationale, est le seul où nous en ayons jusqu'ici trouvé un exemple. C'est un bandeau d'où sort un cône très-bas.

Cette même *Apocalypse* prouve que les braies et les chausses forment déjà deux parties distinctes. Une de ses miniatures, en effet, montre un homme tombant la tête en bas de telle sorte que sa tunique relevée autour de la ceinture laisse apercevoir ses braies flottantes et de couleur bleue s'enfonçant dans des chausses rouges et collantes qui montent jusqu'au fourche, et sur lesquelles se croisent les bandelettes du soulier.

Les chausses furent ainsi faites pendant tout le moyen âge, ainsi qu'en témoigne le manuscrit des « Mestiers de Paris », conservé aux archives nationales.

Une main assez malhabile s'est amusée à tracer au XIV[e] siècle, sur les marges, des images de ce que fabriquaient les corps d'état dont les coutumes sont écrites en regard. Or de grands bas, à pied pointu et qui devaient monter jusqu'au haut des cuisses, sont figurés en regard des statuts des chaussiers de Paris.

Des aiguillettes garnissent leur bord supérieur, afin de les attacher aux braies.

La même image qui nous a donné les renseignements sur les chausses et les braies nous en donne un autre sur la chemise. L'intervalle compris entre la ceinture de la tunique et celle des braies, le *brayer*, étant peint de couleur de chair, prouve que le personnage représenté n'en portait point.

Était-elle en usage avant le XIII[e] siècle ? La chose est douteuse, et la *chinse*, que l'on trouve citée dans des documents d'époque antérieure, semble avoir été autre chose que la chemise. (J. Quicherat, *Histoire du costume*.) C'était une robe de dessous que l'on quittait pour se coucher. Ce n'est guère, en effet, que vers le XV[e] siècle que les manuscrits représentent les gens au lit revêtus d'une chemise ; dans ceux d'époque antérieure ils sont généralement nus.

Le costume des femmes ne se compose guère aux époques que nous venons d'indiquer que de deux robes : une longue, à manches étroites, et une courte, plus ornée, retenue à la taille par une ceinture. Quant à la coiffure, elle consiste en un voile qui, généralement, sert de manteau, mais qui quelquefois fait d'une étoffe plus légère et autrement disposé, enveloppe le cou et flotte en arrière en guise d'écharpe. Une plaque d'ivoire byzantine appartenant à M. Spitzer, représentant la *Visitation*, donnait ces deux modes d'ajustement. Celle de porter ainsi le voile avait

été retrouvée aux bains de mer il y a quelques années par une femme élégante qui voulait préserver son cou contre la brise.

Avec le XIIe siècle le costume des hommes se transforme complétement, devenant long de court qu'il avait été jusque-là. M. Jules Quicherat (*Histoire du costume*) croit, d'après Oderic Vital, que cette mode vint des Normands qui l'adoptèrent par suite de leurs excursions en Sicile.

Les noms restèrent les mêmes. La robe de dessous s'appela *chinse*. Le *blialt*, origine de la blouse, fut la robe de dessus, plus courte, plus ample, munie de manches larges et fixée à la taille par une ceinture.

L'ample manteau indifféremment agrafé sur l'une ou l'autre épaule, et au XIIIe siècle, placé sur les deux épaules où une longue courroie passant en travers de la poitrine le maintenait, avec les braies et les chausses, complétèrent le costume, qui, très-orné chez les gens riches, fut fait d'étoffes rayées suivant un goût venu des Gaulois.

La chaussure fut terminée par une pointe, qui parfois démesurément allongée, s'appela *pigache* et précéda de trois siècles les *poulaines*. Enfin la coiffure que l'on voit parfois sur les miniatures consista en un bonnet quelque peu phrygien, derrière lequel pendent deux rubans, dont la mitre ecclésiastique, dont cette coiffure fut sans doute l'origine, conserve le souvenir.

Ce costume, officiel pour ainsi dire, est celui que portent les rois de Juda sculptés au portail des cathédrales. Mais on le modifia pour l'usage de la vie et surtout pour voyager.

Il est probable que pour monter à cheval on fendit la chinse devant et derrière ainsi que les chevaliers faisaient de la cotte d'armes qui, à cette époque, se portait par-dessous le haubert.

Le manteau fut remplacé par un large surtout, soit sans manches, soit à capuchon et à manches larges, parfois fendues, que l'on voit sur les cavaliers de l'*Apocalypse* du XIIe siècle, que nous avons publiés à propos de l'exposition de Lille (*Gazette des Beaux-Arts*, 2e série, tome X, pages 488 et 489). Ce même costume est mieux exprimé dans l'image de la page 491 du même volume, où l'un des compagnons de saint Jean est représenté coiffé d'un chapeau à larges bords, retenu par deux cordons que l'on retrouve aujourd'hui ornant le chapeau qui sert de cimier aux écus des cardinaux et des évêques. Le même manuscrit montre ailleurs que le capuchon pouvait être indépendant de ce vêtement.

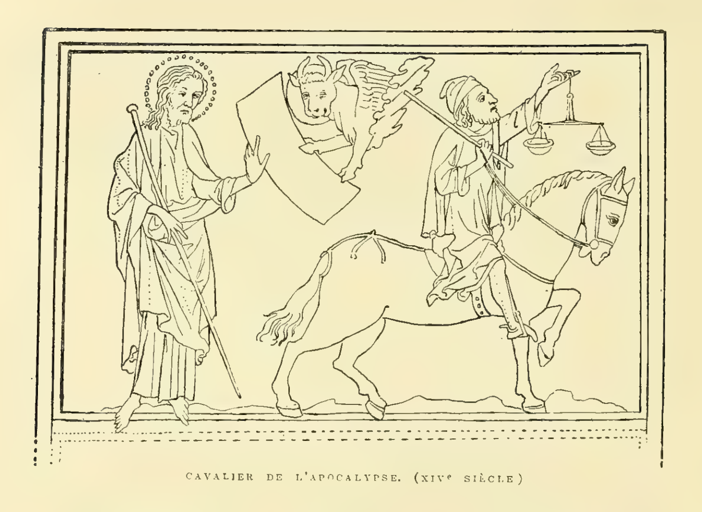
L'homme armé d'une hache qui accompagne ce personnage porte la cotte courte restée comme jadis l'apanage des hommes d'action.

Nous donnons ici un des cavaliers de l'*Apocalypse* du XIVe siècle,

appartenant à M. A.-Firmin Didot, copie évidente de l'un de ceux que nous venons de rappeler, afin de montrer trois choses :

D'abord qu'il faut user avec circonspection des renseignements fournis par l'imagerie des manuscrits, puisque les mêmes modèles peuvent se reproduire à plusieurs siècles de distance;

Ensuite que l'art s'altère dans ces transformations successives, car il



CAVALIER DE L'APOCALYPSE. (XIVe SIÈCLE)

est facile de reconnaître que l'image du XIVe siècle a perdu toute l'énergie et la fière tournure que montre celle du XIIe.

Enfin que dans ce XIVe siècle on portait encore le même costume de voyage qu'au XIIe, et nous devons nous en rapporter au renseignement que l'*Apocalypse* de M. A.-Firmin Didot nous donne, parce que le dessinateur, tout en conservant fidèlement la disposition des scènes qu'il copie, modifie cependant les costumes des personnages, lorsque ceux qui lui servent de type ne conviennent plus à l'époque où il vit. Nous l'avons montré déjà en rapprochant les deux mêmes personnages, l'un armé comme au temps de Philippe-Auguste, l'autre comme au temps du roi Jean. Nous le montrerons encore pour le costume féminin.

Le bonnet terminé en pointe que portent plusieurs des personnages de l'*Apocalypse* est dans l'art du moyen âge surtout attribué aux Juifs. Mais on remarquera que l'un des cavaliers porte par-dessous cette coiffure

une coiffe à oreillères nouée sous le menton, comme sont les béguins des enfants d'aujourd'hui. On la voit aussi sur l'image ci-jointe, empruntée à l'*Apocalypse* de M. A.-Firmin Didot, qui donne, de plus, des détails précis sur le vêtement de voyage, sur la chaussure, retenue par une bride sur le cou-de-pied et sur les gants qui étaient de peau ou d'étoffe.

Cette coiffe, d'étoffe blanche, de lin ou de laine et plus ou moins ornée, suivant la richesse de celui qui la portait, semble avoir été la



COSTUME DE VOYAGE. (XIVe SIÈCLE.)

coiffure la plus ordinaire du moyen âge. On la retrouve dans toute l'imagerie jusqu'au règne de Charles V, soit seule, soit recouverte d'un autre couvre-chef, et même de la couronne royale.

Il est probable même qu'elle ne cessa point avec le XIVe siècle; car, si arrangée avec art elle forme le bonnet du Dante, elle se retrouve encore au XVIe siècle sur la tête de Michel-Ange. Les chapeaux étaient de feutre, de coton et même de plumes de paon.

Quant à la chevelure, on la portait longue sur les côtés, avec un rouleau sur le front, qu'on appelait *dorenlot*, suivant M. J. Quicherat. Cette coiffure dura pendant tout le XIIIe siècle, et on la trouve sur les

statues de rois de la fin de cette époque qui ornent les piles des arcs-boutants de la cathédrale de Rouen.

Jehan de Garlande, qui vivait au milieu du XIIIe siècle, dans le *Dictionnaire* publié par H. Géraud à la fin de son *Paris sous Philippe le Bel* (*Recueil des documents inédits*), donne sur les étoffes et les vêtements de cette époque quelques renseignements précis, quoique fort incomplets et parfois difficiles à expliquer. A cette époque, et depuis longtemps déjà, régnait la mode des fourrures qui dura jusqu'à la fin du moyen âge.

On est étonné du poids que devaient avoir les habits par la quantité de pelleteries qu'on employait à les fourrer, si l'on en juge par ce qui a été retrouvé jusqu'ici et publié des comptes des rois de France pour le XIVe siècle, par M. Douet-d'Arcq et M. Léopold Delisle.

Les rois de France étaient dans l'habitude de vêtir aussi leur famille et leurs familiers de « robes » à l'occasion des grandes fêtes, comme la Toussaint, Pâques et la Pentecôte de chaque année, sans préjudice des « robes hors livrée » qui leur étaient fournies dans l'intervalle, selon leurs besoins.

Sous le nom de *robe*, on comprenait un vêtement complet fait de plusieurs pièces ou « garnements » confectionnés tous avec une même étoffe ou avec deux étoffes lorsqu'il s'agissait d'une « robe partie », c'est-à-dire de deux couleurs. Le nombre des garnements variait de quatre à six pièces en comptant le chaperon.

ALFRED DARCEL.

(*La fin prochainement.*)



LES EAUX-FORTES DE REMBRANDT



De toutes les estampes que recherchent les amateurs, il n'en est pas de plus dignes d'exciter leur convoitise que les eaux-fortes de Rembrandt. Le curieux, qui n'a pratiqué lui-même aucune branche de l'art, qui n'a d'artiste que le goût, ne se laisse pas tout d'abord séduire par les planches de ce maître qui exigent, pour être bien comprises, une éducation particulière, une sorte d'initiation. Il préférera, au début de sa passion, des estampes gravées par des artistes qui ont donné à l'exécution matérielle de leurs planches un charme plus facilement saisissable, et qui ont exprimé le dessin qu'ils inventaient à l'aide d'un travail plus attrayant. Les ouvrages d'Albert Dürer, par exemple, auront certainement plus de séduction pour le novice que les estampes de Rembrandt; ils répondront plus directement à l'idée qu'il a conçue de la gravure parfaite, et son œil, pleinement ravi par cette exécution irréprochable, s'arrêtera avec bonheur sur ces productions sans défaut. Peu à peu ses idées se modifieront, ses besoins changeront. A mesure que les connaissances de l'amateur deviendront plus étendues, son ambition grandira et son goût se formera. Tout en accordant aux œuvres de Dürer une admiration d'ailleurs très-légitime, il ne tardera pas à s'apercevoir qu'à côté de ce maître qui, jusque-là, avait eu ses préférences et avait presque exclusivement attiré ses regards, il en existe d'autres également dignes de captiver son attention, également capables de satisfaire sa curiosité et son goût. Ceux-ci, avec des moyens différents, avec un idéal quelquefois opposé, ont produit des chefs-d'œuvre et ont acquis une renommée pareille. Selon la direction de son esprit, selon ses instincts particuliers, il se laissera plus

volontiers aller à rechercher les estampes produites par telle ou telle école, nées à telle ou telle époque, s'il est véritablement éclairé, s'il possède un réel sentiment de l'art, il ne tardera pas à reconnaître que Rembrandt est un des plus grands maîtres que l'art de la gravure ait produits

Rembrandt, en effet, excella dans tous les genres, imprima la marque du génie à toutes les œuvres signées de son nom, et si, dans l'ensemble de ses productions, on s'en tient uniquement aux estampes qu'il grava, il est possible de passer en revue les genres les plus divers, depuis les sujets épiques jusqu'aux compositions intimes, depuis la représentation individuelle de la figure humaine jusqu'à la fidèle image de la nature inanimée. Aucun graveur, avant Rembrandt, n'avait su fixer sur le cuivre avec le seul secours de la pointe, des compositions d'un aspect aussi imposant et d'un effet aussi saisissant que *la Résurrection de Lazare* ou *Jésus-Christ guérissant les malades*. Ces estampes, choisies à dessein par nous au milieu d'un nombre considérable de pièces du même genre gravées par Rembrandt, ont la valeur de peintures achevées et parfaites. Lorsqu'il s'agit d'œuvres de cet ordre, les moyens employés comptent peu, les dimensions disparaissent; de même que dans l'ensemble des productions de Raphaël, *la Vision d'Ézéchiel* occupe un rang égal à *la Messe de Bolsène* ou à *la Dispute du Saint Sacrement*, de même, dans l'œuvre de Rembrandt, *la Résurrection de Lazare* peut aller de pair avec *la Ronde de nuit* ou *la Leçon d'anatomie*. Le génie ne se mesure pas à la toise; pour se manifester tous les moyens sont bons, et une planche de cuivre et une pointe d'acier sont pour un grand maître des agents aussi sûrs qu'une toile et que des pinceaux.

Lorsque, directement aux prises avec la nature, Rembrandt s'exerce à graver soit son propre portrait, soit le portrait de quelqu'un de ses contemporains, il met à cette besogne un art si personnel et en même temps si parfait qu'on demeure surpris qu'une main quelque habile qu'elle soit ait pu aussi complétement rendre la physionomie humaine sous son jour le plus favorable, sous son aspect le plus naturel et le plus vrai. La plupart des personnages qui ont posé devant Rembrandt, Jean Lutma, le bourgmestre Six, l'avocat Tolling, Clément de Jonghe et Coppenol, n'occupent pas dans l'histoire un rang assez important pour que leurs traits aient intéressé vivement la postérité, s'ils n'avaient été reproduits par un maître; ils sont devenus immortels parce qu'un artiste, en les prenant pour modèles, a épuisé sur leur image toutes les ressources de l'art, a animé du souffle de la vie ces physionomies intelligentes, et a élevé au rang de chefs-d'œuvre indépendants ces portraits qui demeu-





reront toujours les modèles du genre, parce qu'ils possèdent des qualités de l'ordre le plus élevé.

En face des horizons immenses que présente à chaque pas la Hollande, Rembrandt se sent ému et transmet aisément son émotion. Choisissant toujours avec esprit les points de vue qu'il entend recommander, il grave de nombreux paysages qui n'ont jamais été mieux rendus par aucun de ses compatriotes, fort habiles, comme on sait, dans ce genre particulier. Il se plaît à représenter ces prairies sans fin, coupées par d'innombrables canaux, au milieu desquelles s'élèvent tantôt un modeste clocher, tantôt un moulin superbe; il aime à dessiner sur le cuivre une humble masure abritée par un bouquet d'arbres ou protégée par une barrière en planches, un cours d'eau sur lequel glisse un lourd bateau chargé de bois, un hameau perdu au milieu de gras pâturages; il transmet ainsi au loin la physionomie tout à fait fidèle d'un pays qu'il ne quitta jamais, dans lequel il puisa toutes ses inspirations, et qu'il semble avoir aimé avec passion.

Dans les moindres croquis tracés sur le cuivre par Rembrandt, dans les sujets familiers, dans les essais de pointe auxquels il ne semble avoir attaché aucun prix, l'homme de génie apparaît; la composition est disposée avec art, la silhouette est toujours juste, la pantomime est rigoureusement exacte et le dessin est précis. Sans doute Rembrandt ne procède pas de la même manière que certains maîtres qui ont donné au dessin proprement dit tous leurs soins. Il ne se complaît pas dans un contour exquis, dans des proportions harmonieusement établies et dans des lignes pondérées avec art; mais comme il possède à fond le sentiment de la forme, comme il sait donner aux figures qu'il invente une expression juste et appropriée à leur situation, comme chez lui le sens de la vie est aussi développé que le sens de la lumière, on peut affirmer que le génie du dessin ne lui a pas manqué et que, s'il n'en a pas fait le même usage que d'autres maîtres également illustres, c'est que son tempérament s'opposait à cette interprétation de la nature, à ce choix dans les types qui constitue la réelle beauté.

Si Rembrandt n'a pas connu le style, c'est-à-dire la beauté et l'idéal, il a suppléé à ces qualités qui lui manquaient par des qualités d'un autre ordre développées chez lui à tel point que l'on songe à peine à s'apercevoir de la vulgarité des types qu'il introduit dans ses compositions. « Rembrandt fut un grand artiste, dit M. Charles Blanc, parce qu'il fut ému; il sentit profondément ce qu'il voulut nous faire sentir. Entouré de formes triviales, il s'en servit pour exprimer les sentiments les plus nobles, en leur prêtant le charme inattendu de ses ombres transparentes, le prestige de sa lumière magique et la mélancolie de ses demi-teintes. »

De tout temps on a recherché avec ardeur les eaux-fortes de Rembrandt, on les a classées au premier rang des curiosités qu'il convenait de réunir, et nous avons trouvé dans un ancien catalogue d'estampes[1] de curieux détails sur les amateurs qui s'étaient spécialement attachés, au XVIIIe siècle, à recueillir les planches de ce maître. Nous pensons ne pouvoir mieux faire que de donner ici quelques extraits de cette note manuscrite qui est demeurée inédite jusqu'à ce jour : « Cette œuvre de Rembrandt, — il est question de l'œuvre réuni par M. Amédée de Burgy, — était la plus ample et la plus distinguée qui ait été faite en Hollande jusqu'à présent.

« M. Pierre Corneille van Leyden, bourguemestre et colonel de la ville de Leyden, est celuy qui a la plus complette, ayant achevé la sienne sur les débris de celle de M. Amand de Burgi à La Haye, dont ce catalogue annonce la vente.

« Il y a encore à Amsterdam M. Muylman, conseiller de la ville qui en a une assés bonne, avec de beaux desseins de différens maîtres, particulièrement de l'école flamande, où il s'en trouve du premier ordre de C. Vischer et en assés bon nombre.

« M. Busserus, bourgeois de la même ville, en rassemble une depuis quelque temps qui sera magnifique, n'épargnant rien pour cela.

. . . .

« M. Pond, à Londres, peintre et graveur à l'eau-forte, de très-bon goût, ayant très-bien imité les desseins de Rembrandt, est mort en l'année 1758. Il avait rassemblé en plusieurs années une superbe œuvre de Rembrandt. Celle que M. Remy a envoyé à M. Major, habile graveur en cette ville, qu'il avait vendu à cet amateur, était très ample et fort belle, ayant nombre de pièces de la première rareté, elle venait de M. Aved, célèbre peintre de portraits, qui s'était fait un vray plaisir de la rassembler, n'y ayant même rien épargné pour la rendre autant choisie et complète qu'il luy a été possible.

. . . .

« Il y a à Paris actuellement plusieurs belles œuvres de ce grand maître, comme celle de la Bibliothèque du Roy[2] qui vient de M. de Be-

1. *Catalogue des estampes de Rembrandt recueillies par Amédée de Burgy.* Lahaye, 16 juin 1755, in-8°. L'exemplaire en tête duquel se trouve la note dont nous reproduisons ici quelques extraits se trouve au cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale de Paris.

2. L'œuvre de Rembrandt qui existe au cabinet des estampes de Paris est, en effet, après la collection du musée d'Amsterdam, le plus bel œuvre que nous connaissions. Non-seulement il est formé d'un grand nombre de fort belles pièces provenant des

ringhen, qui est un des très-beaux choix et très-ample, n'ayant eu le bourguemestre Six que depuis quelque temps, à l'occasion de la vente de M. le comte de Chabanne, où il a été achetté huit cent cinquante une livres dix sols, ce qui a mis le prix à celle qui s'est vendue depuis chez M. l'abbé Fleury, acquise par M. Leblanc, joaillier pour M. le Prince de Conti, huit cent une livre.

. . . .

« Nous avons icy, outre l'œuvre de Rembrandt du Roy, celle de M. le duc d'Orléans qui est très-ample et d'un assés beau choix, ayant même nombre de pièces rares.

« M. Silvestre, maître à dessiner du Roy et des enfans de France, en a rassemblé une très-belle, bien choisie et nombreuse.

« M. le baron de Thiers en a eu une commencée par M. son oncle, qu'il a beaucoup augmentée de pièces rares et belles, ce qui fait présentement une œuvre très intéressante.

« M. Paignon Dijonval en a formé une depuis quelques années qui peut aller de pair avec toutes celles que j'ay nommées cy-devant, ayant beaucoup de pièces rares et d'un choix parfait, ne négligeant pas de changer une épreuve quand il en trouve une autre plus belle, ce qui est le vray moyen de tendre à la perfection d'une œuvre et la rendre par là très recommandable.....

recueils de l'abbé de Marolles, de Beringhen, de Michel Bégon et du père Placide, mais une acquisition faite en 1784 acheva de placer cet œuvre au premier rang. Le garde du cabinet, M. A. Joly, rédigea, en vue d'obtenir l'autorisation d'acquérir cette collection, la note suivante qu'il mit sous les yeux du directeur de la bibliothèque : « Le sieur Peters, célèbre peintre en miniature, a employé trente années à former sa collection de Rembrandt; il atteste qu'il y avait consacré plus de 20,000 francs, en différents voyages en Flandre, en Hollande et à toutes les ventes qui se sont faites à Paris jusques au moment de la cession. Il allait conclure pour l'empereur, au prix de 20,000 francs, sous la promesse, il est vrai, d'un présent que le ministre lui promettait; mais le chagrin de ne plus revoir sa collection, et son amour pour la France, qu'il a adoptée depuis plus de quarante années comme sa mère patrie, lui a fait remercier l'offre de la cour de Vienne, pour la placer dans les mains du roi de France où il aura le plaisir de revoir ce qui a pris tant de soins et de peines à former. En combinant ce que le cabinet des estampes du Roi possède déjà, et ce que le sieur Peters a rassemblé en plus grand nombre, tant en pièces uniques et en variantes qui manquaient à l'œuvre du Roi, ce sera le plus bel œuvre qui se sera jamais vu; de ce qui en refluera, on en formera un second œuvre beau et nombreux qui soulagera cette collection unique et fera encore grand plaisir au public. » Cet appel fut entendu, et, le 13 avril 1784, M. Joly, garde du cabinet des estampes, recevait des mains de M. Lenoir, conseiller d'État, grand maître de la bibliothèque de Sa Majesté, l'œuvre de Rembrandt formé par le sieur Peters, que le roi venait d'acquérir par l'entremise de Mgr le baron de Breteuil, ministre et secrétaire d'État, pour la somme de vingt-quatre mille livres.

« Il y a encore plusieurs autres curieux qui ramassent des Rembrandt, comme M. Boucher qui trouve dans ce maître un ragout et une intelligence si belle de clair-obscur, qu'il se fait un vray plaisir de le regarder souvent.

« M. Brochand en a un très beau recueil et d'un choix exquis, tant our les épreuves que pour les sujets.

« M. de Julienne en a un très beau et ample recueil.

« M. Watelet, dont le goût et l'art sont connus de tous les amateurs, en rassemble actuellement une œuvre et a déjà beaucoup de morceaux distingués.

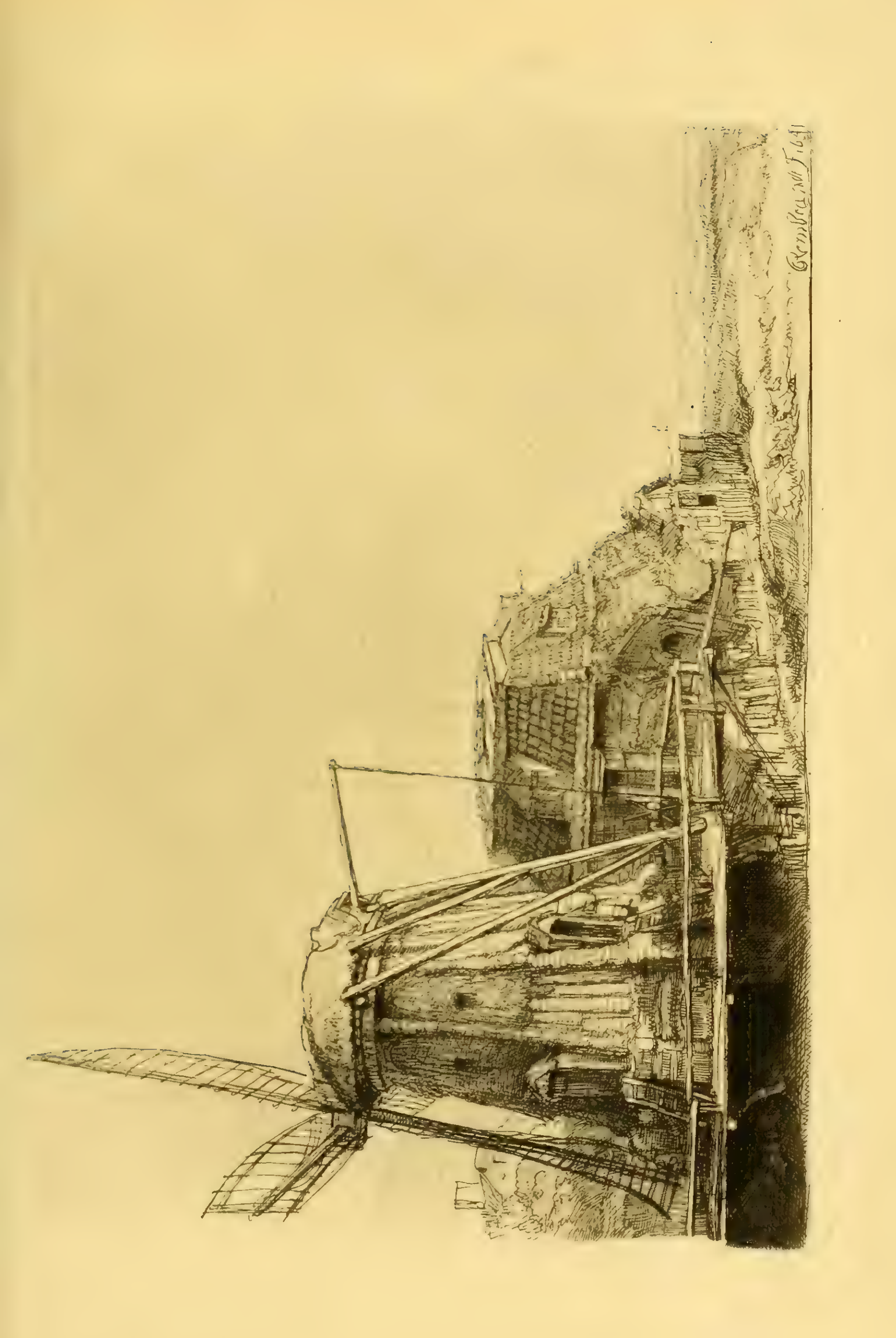
« M. de Bourlac en a fait depuis quelque temps un assemblage fort beau et même assés ample.

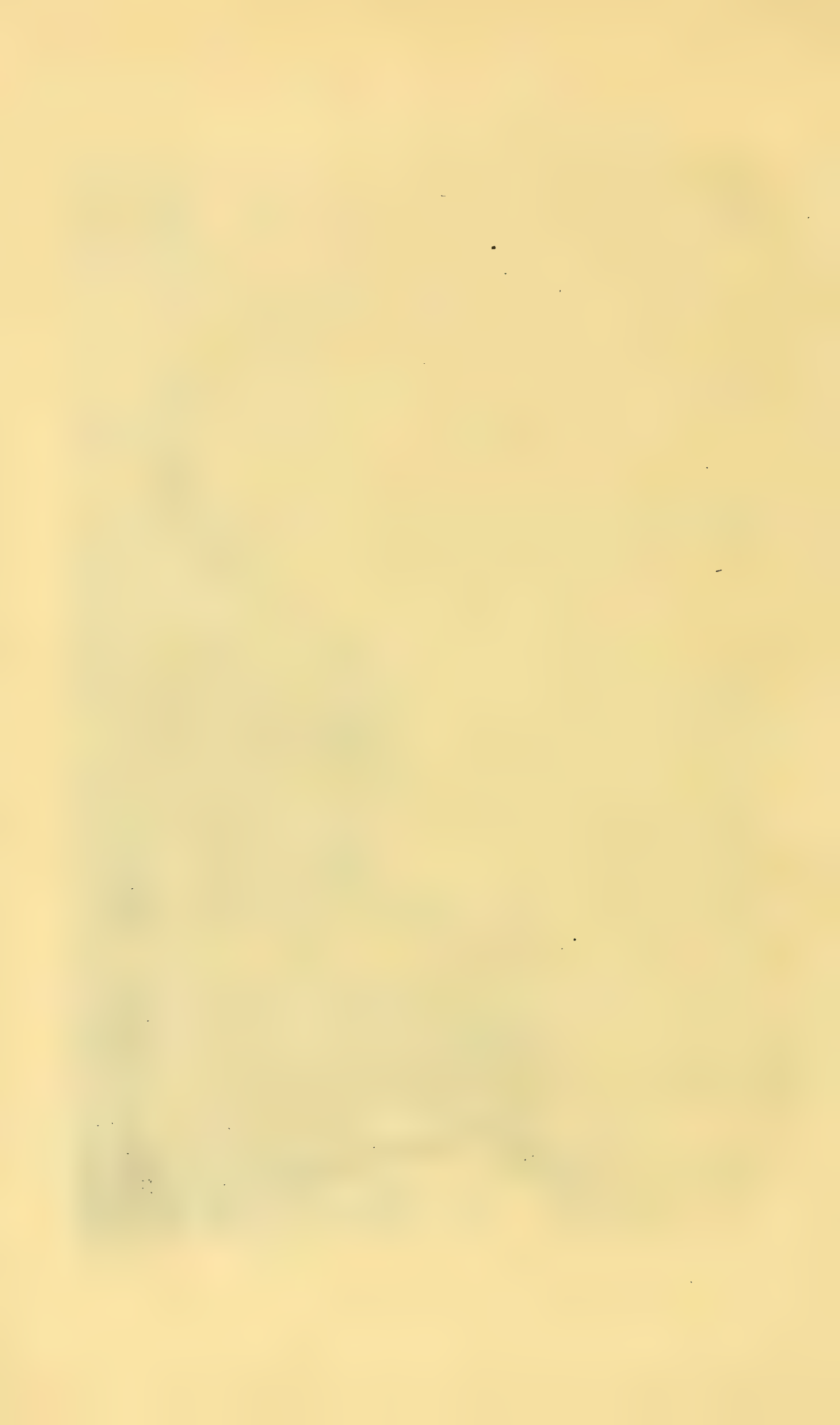
« Quoyque je n'aye jamais pu parvenir jusqu'à présent à voir l'œuvre de Rembrandt de M. Mariette, je me persuade qu'il en a une très distinguée et remplie de pièces très rares, ainsi que quelques copies faites chés M. Basan, qui paraissent depuis quelque temps, l'annoncent[1]. »

. . . .

Cette note témoigne de l'ardeur que l'on mettait au XVIIIe siècle à réunir les eaux-fortes de Rembrandt, et nous montre en même temps l'estime que l'on accordait à cette époque aux planches admirables du maître hollandais. Cette ardeur ne s'est pas ralentie, et il serait possible aujourd'hui de fournir une liste aussi longue de curieux cherchant à acquérir les eaux-fortes du maître et se disputant avec passion les belles épreuves de ses planches chaque fois qu'il s'en présente dans les ventes ou qu'il s'en rencontre dans les portefeuilles des marchands. A côté de ces collections privées dans lesquelles il n'est pas toujours facile de pénétrer, qui changent d'ailleurs souvent de maîtres, il existe heureusement des collections publiques qui conservent et qui communiquent aisément les trésors qu'elles renferment. On peut voir à Paris, à Amsterdam, à Londres et à Vienne, la série à peu près complète des eaux-fortes de Rembrandt. Ces cabinets, formés pour la plupart de longue date, alimentés par des acquisitions ou par des dons successifs, possèdent presque toutes les eaux-fortes du grand maître hollandais. Aucune pièce capitale, en tout cas, ne manque à ces dépôts publics dans lesquels on ne s'est pas contenté de réunir une seule épreuve de chaque estampe. Les conservateurs qui en ont eu la garde se sont efforcés de grouper tous

1. Cet œuvre de Rembrandt, que l'auteur anonyme de la note rapportée ici n'avait pu voir chez P.-J. Mariette, comprenait 420 morceaux gravés par le maître et 180 pièces d'après lui par différents graveurs. Il fut vendu en 1775 la somme de cinq mille neuf cent sept livres.





les *états* de la même planche, depuis le jour où Rembrandt, pour se rendre un compte exact du degré d'avancement de son travail, a tiré la première épreuve jusqu'au moment où, satisfait de son œuvre, il s'est décidé à la mettre en circulation. Grâce à ces *états* rapprochés les uns des autres et classés méthodiquement, il est possible d'apprécier les opérations successives auxquelles Rembrandt s'est livré avant d'arriver à la perfection, et il est possible en même temps de surprendre, pour ainsi dire, les secrets de son génie.

Pour arriver à classer sûrement entre eux ces différents états, à distinguer les premières épreuves des dernières, des guides seront nécessaires. Ils existaient depuis longtemps déjà. Plusieurs iconographes avaient pris pour tâche de décrire avec soin toutes les planches de Rembrandt, de désigner d'une façon claire les variantes que présentait chaque épreuve, les différences qui existaient entre elles, et M. Charles Blanc vient de mettre au jour un travail qui rendra désormais inutiles les livres publiés antérieurement sur cette matière. Naturellement et fort à propos, il a mis à profit les recherches de ses devanciers; il a contrôlé devant les estampes mêmes les opinions émises par Gersaint[1], par Bartsch[2], par Claussin[3] et par Wilson[4]; il a pesé la valeur des attributions proposées par ces auteurs recommandables, et tantôt il s'est conformé à leur manière de voir, tantôt il a réformé leurs jugements, combattu avec des preuves leurs opinions et rétabli la vérité là où il a jugé qu'ils avaient erré. Ce travail de confrontation, qui au premier abord semble facile, ne laisse pas d'être au contraire fort délicat. Si l'on pouvait avoir en même temps sous les yeux toutes les épreuves connues de la même planche, il serait sans doute assez aisé de distinguer dans quel ordre elles furent imprimées et par conséquent dans quel ordre elles doivent être classées. Le plus souvent il ne peut en être ainsi. On est contraint de noter soigneusement l'état exact des planches à mesure qu'on les rencontre dans les collections d'Amsterdam, de Paris, de Londres et de Vienne, ou dans

1. *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre de Rembrandt,* composé par Gersaint et mis au jour par Helle et Glomy. Paris, 1751, in-12. Il faut joindre à ce volume l'ouvrage suivant : P.-Yver, *Supplément au Catalogue raisonné de MM. Gersaint, Helle et Glomy, de toutes les pièces qui forment l'œuvre de Rembrandt.* Amsterdam, 1756, in-12.

2. *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre de Rembrandt,* par Adam Bartsch. Vienne, 1797, 2 vol. in-8.

3. *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre de Rembrandt,* par Claussin. Paris, 1824, in-8. — *Supplément.* Paris, 1828, in-8.

4. *A descriptive Catalogue of the prints of Rembrandt,* by an Amator (Wilson), London, 1836. in-8.

les cabinets des riches amateurs; et ce n'est que lorsque, la mémoire aidant, on a confronté entre elles ces notes prises un peu partout, et lorsque l'on s'est assuré que les descriptions étaient complètes et parfaitement conformes à la vérité que l'on peut songer à faire profiter autrui de ses recherches personnelles. Mais, une fois ce travail minutieux achevé, il faut encore retourner vérifier sur place les opinions que l'on a avancées, et, pour faire une œuvre qui ne soit pas à recommencer, il est opportun d'emporter avec soi son manuscrit et d'aller examiner à nouveau, la plume à la main, toutes les collections que l'on a déjà visitées, d'autres encore dans lesquelles on n'avait pu pénétrer précédemment, et il ne faut livrer à l'imprimeur son travail que lorsqu'on a acquis la certitude qu'on ne pouvait faire mieux, et que le hasard seul pouvait désormais vous révéler quelques pièces nouvelles ou quelques *états* qui avaient jusque-là échappé à vos recherches consciencieuses.

C'est en agissant de cette façon que l'on fait un bon livre, et c'est ainsi qu'a agi M. Charles Blanc. Pour donner à son ouvrage un attrait de plus, il a confié à M. Léopold Flameng, un maître de l'eau-forte, le soin de graver en fac-simile quelques planches de Rembrandt qui manquent aux collections les plus riches; il a mis à profit un procédé au moyen duquel M. Amand Durand obtient de véritables contrefaçons, et, en même temps qu'il mettait au jour un livre utile, M. Charles Blanc a trouvé moyen de faire un beau livre. Il ne s'est pas contenté, comme ses prédécesseurs, d'écrire un manuel à l'usage des amateurs d'estampes, il a tenu à donner, aussi fréquemment que possible, à côté de ses descriptions, une reproduction fidèle de l'estampe décrite qui permit à chacun de contrôler son dire et de reconnaître la justesse de ses appréciations. *L'œuvre de Rembrandt, décrit et commenté par M. Charles Blanc,* ne s'adresse pas uniquement aux érudits et aux amateurs d'estampes, il s'adresse également aux artistes qui tiennent à posséder des reproductions excellentes des chefs-d'œuvre inventés par le génie de Rembrandt, il s'adresse aux gens du monde que les œuvres d'art intéressent, et, tant à cause du fond qui est excellent que par la forme qui est irréprochable, cet ouvrage se recommande d'une façon toute spéciale à l'attention des hommes de goût et des curieux.

GEORGES DUPLESSIS.



QUELQUES AVIS

AUX

COLLECTIONNEURS DE TABLEAUX



RUBINI me disait un jour, au temps où j'étais son directeur : « *Amico mio,* on commence à devenir chanteur quand la voix s'en va. » N'est-il pas aussi juste, aussi vrai de dire : « On commence à devenir connaisseur dans les arts quand les yeux s'en vont? » Oui, certes, car si toute une vie d'étude n'est pas trop longue pour former un chanteur accompli, elle est assurément trop courte pour former un amateur infaillible. En tout cas, si je me permets d'adresser quelques avis à mes confrères les collectionneurs de tableaux, c'est qu'il y a plus de quarante ans que je suis possédé de la passion qui nous est commune ; c'est que, durant ce demi-siècle, j'ai visité à peu près toutes les collections de l'Europe, aussi bien les cabinets des amateurs que les musées des nations, de Naples et de Séville jusqu'à Saint-Pétersbourg, et de Manchester jusqu'à Pesth ; c'est qu'enfin je me suis aussi formé une petite galerie, souvent renouvelée par des changements successifs et partiels; qu'ainsi je leur offre les résultats d'une longue expérience, et qu'ils peuvent savoir, en lisant quelques lignes, ce que le temps seul a pu m'apprendre, comme toujours à mes dépens. Je voudrais, en un mot, leur épargner les frais de l'expérience.

Mais d'abord il est bon de venger les collectionneurs d'un reproche fort immérité qu'on leur adresse. Parce qu'un amateur, après avoir acheté des objets d'art, les vend ou les échange, on l'appelle un brocanteur. C'est souverainement injuste. Est-ce que l'immobilité est de ce monde? Est-ce que le progrès, en toutes choses, n'est pas la négation de l'immobilité? C'est le changement qui est la loi; c'est lui seul, dans l'objet en question, qui peut réaliser le suprême *desideratum* en tout genre : la variété dans l'unité. Comme personne, parmi le peuple nombreux des amateurs, n'a d'emplacement indéfini, pas plus que de fortune indéfinie, il faut bien qu'on change, qu'on remplace, qu'on renouvelle; et comment faire, sinon par des achats, des ventes et des échanges? L'amateur doit dire dans sa galerie, comme le buveur dans sa salle à manger : « Remplis ton verre vide, vide ton verre plein. » Ce mouvement perpétuel est la condition absolue du plaisir qu'il prend à faire sa collection, des améliorations constantes qu'il doit vouloir y introduire, des progrès qu'il peut faire lui-même dans la *connaissance,* et de ceux qu'il apportera successivement dans la composition de son trésor. Donc,

amateurs mes confrères, laissez dire ceux qui nous accusent de brocanter, parce qu'ils ne comprennent rien aux attraits du nouveau; et, sans vous laisser toutefois tondre de trop près par de plus fins que vous, qui savent mieux calculer parce qu'ils sont moins faciles aux impressions soudaines, donnez-vous le plaisir charmant de former, déformer et reformer sans cesse la collection qui fait l'occupation et la joie de votre vie. Gardez précieusement les vieux amis intimes; mais changez sans regret les indifférents, et chassez sans pitié du sanctuaire ceux que condamnent les progrès de votre goût et la sûreté croissante de vos lumières.

Cette réserve, que, dans les mouvements d'entrée et de sortie, on doit ouvrir les yeux, mettre la bride aux tentations et se défier des simples caprices, afin de ne pas dépenser en pertes sèches des sommes qui doivent procurer d'autres richesses et d'autres plaisirs; cette réserve, dis-je, m'amène à parler du prix des objets. Ici, je m'adresse surtout aux amateurs nouveaux, peut-être novices, qui commencent à se former une collection. Qu'ils ne s'avisent pas de croire que l'on s'attache aux objets achetés en raison directe du haut prix qu'on en donne. Le contraire est vrai. On s'y attache davantage par le bon marché qu'on se vante d'avoir obtenu. Je suppose une acquisition faite en vente publique (de là du moins on ne saurait emporter aucun remords, car on n'a pu tromper personne, on n'a pu abuser de l'ignorance du vendeur ou de sa crédulité, et même on lui a donné un peu plus que le dernier enchérisseur). Si l'on a obtenu de bonnes conditions, on en est fier; on s'applaudit d'avoir eu plus de flair ou de hardiesse que tous les autres assistants, d'avoir deviné, seul entre tous, le mérite et la valeur de l'objet acquis. C'est par cette raison surtout qu'on s'y attache. Voici, par exemple, dans mon cabinet, le portrait d'une *Dame hollandaise*, acheté à Londres en vente publique, il y a une trentaine d'années. J'ai trouvé de ce portrait, dont nul encore n'a pu déterminer l'auteur (c'est, je crois, tout bonnement Janson Van Ceulen, qui s'est surpassé), non pas deux fois, ni dix fois, mais cent fois ce qu'il m'a coûté. Et malgré l'appât d'un si énorme bénéfice, j'ai constamment refusé de m'en défaire. Pourquoi? C'est qu'à la valeur réelle, ainsi constatée, se joint pour moi, dans ce tableau, l'attrait d'une conquête, d'une vraie conquête, gagnée, non à prix d'argent, mais par supériorité de connaisseur. N'est-il pas naturel que j'y sois doublement attaché. Au contraire, un tableau payé très-chèrement, très au delà de son prix, souvent par ostentation de riche plutôt que par passion de curieux, devient peu à peu, et bientôt, indifférent d'abord, puis haïssable. « Toi, lui dit-on, tu m'as coûté plus que tu ne vaux; » et ce sentiment d'aversion s'augmente encore par la difficulté, que dis-je! par l'impossibilité où l'on est de le vendre ou de l'échanger sans perte notable. Je suis sûr qu'en ce point les vieux amateurs comme moi ne me donneront pas tort.

Ils me donneront encore raison si j'insiste sur la nécessité absolue de l'authenticité d'une œuvre. Bien entendu, il ne s'agit pas de conserver à cette œuvre sa valeur vénale : dire que, pour cela, elle doit être authentique, ce serait proclamer une vérité de La Palisse; il s'agit de lui conserver l'attrait qu'elle a pour son possesseur et la satisfaction qu'elle lui donne. On dit : « Qu'importe que ce tableau soit de Pierre ou de Paul? c'est le même tableau, celui qui vous a plu, que vous avez acheté parce qu'il vous plaisait. Pourquoi cesserait-il de vous plaire? — Eh non, monsieur, ce n'est plus le même tableau; en changeant son nom, vous avez changé son essence. J'y adorais les traces de la main de Raphaël ou de Rembrandt; je ne saurais retrouver ce charme souverain dans l'œuvre d'un copiste ou même d'un imitateur. » Et quel est le

maître, non de premier ordre, mais de second et de troisième, qui n'ait eu, dès son temps, d'habiles imitateurs, et depuis lors, sans discontinuer, de non moins habiles copistes? Il est donc facile de se tromper, plus facile encore d'être trompé par de plus habiles que les copistes et les imitateurs; et quand la foi s'en va, quand l'illusion tombe, adieu tout respect, adieu toute affection pour l'œuvre à laquelle il faut enlever un nom respecté et chéri. Dirait-on, par hasard : « Un tel était votre ami; pourquoi ne l'est-il plus? Vous avez, il est vrai, découvert en lui une tache morale; il a commis un acte d'indélicatesse, d'improbité; mais enfin c'est le même homme. — Non, ce n'est plus le même homme que je connaissais honnête et sincère; il ne peut plus être mon ami. » Ainsi des tableaux. Voici (je prends encore un exemple domestique), voici le portrait d'un vieux rabbin à barbe blanche, que j'ai rapporté d'Angleterre, il y a quelque vingt-cinq ans. Ce tableau porte la signature *Rembrandt, V. R.* (Van Ryn) *1648*. Il est à ce point dans la manière du maître qu'on y retrouve tout le *faire* de l'une des figures de la *Ronde de nuit* (le soldat qui passe la tête par-dessus le tambour); enfin le modèle est assurément l'un des amis que Rembrandt s'était faits parmi les juifs lorsqu'il habitait leur quartier à Amsterdam, car le portrait du même rabbin, vu sous un autre aspect, se trouve dans la *Reale Galleria* de Turin, et Rembrandt l'a placé aussi dans ses eaux-fortes; c'est, trait pour trait, le *Mardochée* du *Triomphe*. Sur de telles preuves accumulées, j'ai longtemps conservé la foi la plus aveugle et la confiance la plus entière. Personne ne m'a désabusé, et pendant vingt ans j'aurais vendu ou échangé ce tableau pour une œuvre de Rembrandt avec la plus parfaite tranquillité de conscience; j'aurais donné tous les certificats et toutes les garanties qu'on aurait pu me demander. Eh bien, les doutes sont venus, ils ont grandi, ils ont chassé la confiance et la foi. Maintenant, je condamne le tableau; à mes yeux, et malgré la résistance de quelques amis qui persistent, ce n'est pas l'œuvre de Rembrandt, mais celle de Van Gelder (que nous nommons Arnold de Gueldres), celui des élèves de Rembrandt qui, dans le portrait, s'est le plus approché du maître, l'a serré de plus près, à ce point que presque toutes les œuvres de l'un sont attribuées à l'autre. Me dira-t-on : « Que vous importe? C'est le même tableau. — Eh non, ce n'est plus le même; c'était Rembrandt, c'est Van Gelder. » Aussi lui ai-je ôté les honneurs de la cimaise, c'est-à-dire le premier rang, pour le reléguer au second, c'est-à-dire dans la rangée supérieure, car personne n'ignore que ce n'est pas en fait de tableaux dans une galerie que l'on dit : *Gloria in excelsis*. Que mes confrères soient donc d'une sévérité rigide à propos des attributions; qu'ils s'entourent de bons conseils et vérifient sûrement l'authenticité des objets qui s'offrent à leur choix. C'est à cette condition seule qu'ils conserveront aux œuvres par eux acquises, non pas seulement la valeur vénale, pour en retrouver au besoin le prix donné, mais aussi le charme qui les a séduits dès l'origine, et dont ils ont le droit d'espérer le maintien pendant toute la durée de leur possession.

A propos de la séduction dont je viens de parler, je trouve l'occasion d'un dernier avis, sans doute plus important que tous les autres.

Quand vous achetez un tableau (je ne m'adresse pas aux marchands, qui ont d'autres visées, mais aux simples curieux), c'est qu'il vous plaît, c'est qu'il vous a séduit. Mais prenez garde : il y a deux séductions fort différentes, et qu'il est difficile de distinguer entre elles dès l'abord, à l'instant même où l'on est attiré et charmé. J'appellerai l'une passagère, momentanée, l'autre durable, persistante. La première naît souvent d'un caprice irréfléchi; l'autre ne peut se reconnaître qu'à une longue fréquen-

tation, à une longue intimité. Il en est ainsi de toutes les affections, amour ou amitié, qui traversent le cours de la vie. Les moralistes ont dit fréquemment : « Ah ! si l'on pouvait contracter des mariages ou des associations d'essai ! Si l'on pouvait, au bout d'un an, d'un mois, les rompre ou les maintenir ! tout irait mieux dans les relations humaines ! » Sans doute, et l'on peut dire absolument la même chose des acquisitions d'objets d'art : « Si l'on pouvait les prendre à l'essai, avec le droit, au bout d'un an, d'un mois, de les rendre ou de les garder ! » Par malheur, ce vœu ne peut pas plus être réalisé que l'autre. Il faut garder dès que l'on a pris. De là bien des déceptions et des regrets. Quel est l'amateur qui ne puisse indiquer dans sa collection les objets qu'il a toujours aimés, qu'il aimera toujours d'une affection croissante, et ceux, au contraire, qui lui sont devenus bien vite indifférents, que peut-être il a pris en aversion? Il s'agit donc, lorsqu'on est séduit par une œuvre d'art, et qu'on sent l'envie de l'acquérir, de se demander d'abord, et d'essayer de reconnaître par avance si la séduction qu'on éprouve est passagère, ou si elle sera persistante. Ce n'est pas très-facile à démêler, j'en conviens; et cependant, grâce aux expériences déjà faites, avec les préférences que l'on se connaît pour certains genres de peinture, pour telles époques, telles écoles, tels maîtres, tels sujets, il est possible de prévoir quel sentiment l'on conservera pour le tableau que l'on va posséder. Il ne faut pas lui dire, en l'examinant de près et de loin, en pesant avec soin le pour et le contre : « Est-ce que je t'aime? » Mais : « Est-ce que je t'aimerai toujours? » La différence est capitale.

Tout cela me remet en mémoire une leçon que me donna jadis un brave marchand de Londres, chef d'une maison qui, depuis deux siècles, et de père en fils, faisait le commerce des tableaux. Je lui avais disputé, dans une vente aux enchères, une petite toile d'Albert Cuyp, que nous avions reconnue, nous deux seuls, sous un autre nom, et, regrettant de m'être laissé battre, j'étais allé dès le lendemain lui proposer de me céder l'objet de notre dispute. Il le fit de bonne grâce, et, quoiqu'il vît bien que j'étais épris de cette toile, il se contenta d'un fort mince bénéfice. « Monsieur, me dit-il, voyant ma surprise, nous avons toujours agi, dans notre maison, d'après une règle bien simple. Nous sommes convaincus que rien n'est plus funeste pour un tableau que de rester longtemps dans la boutique d'un marchand. C'est dire, c'est avouer qu'il est de mauvaise défaite, et ne trouve pas d'acheteur. Aussi nous acceptons volontiers, mais sur-le-champ, un modeste bénéfice, et nous aimons mieux, s'il le faut, subir une perte que de laisser un tableau s'éterniser chez nous. Tout au rebours, nous sommes convaincus qu'il n'est point de meilleure recommandation pour un tableau que son long séjour chez le même amateur. C'est dire, c'est proclamer, non-seulement qu'il semble authentique à cet amateur et à ses amis, mais, mérite plus grand encore ! qu'il a toujours conservé le don de leur plaire. »

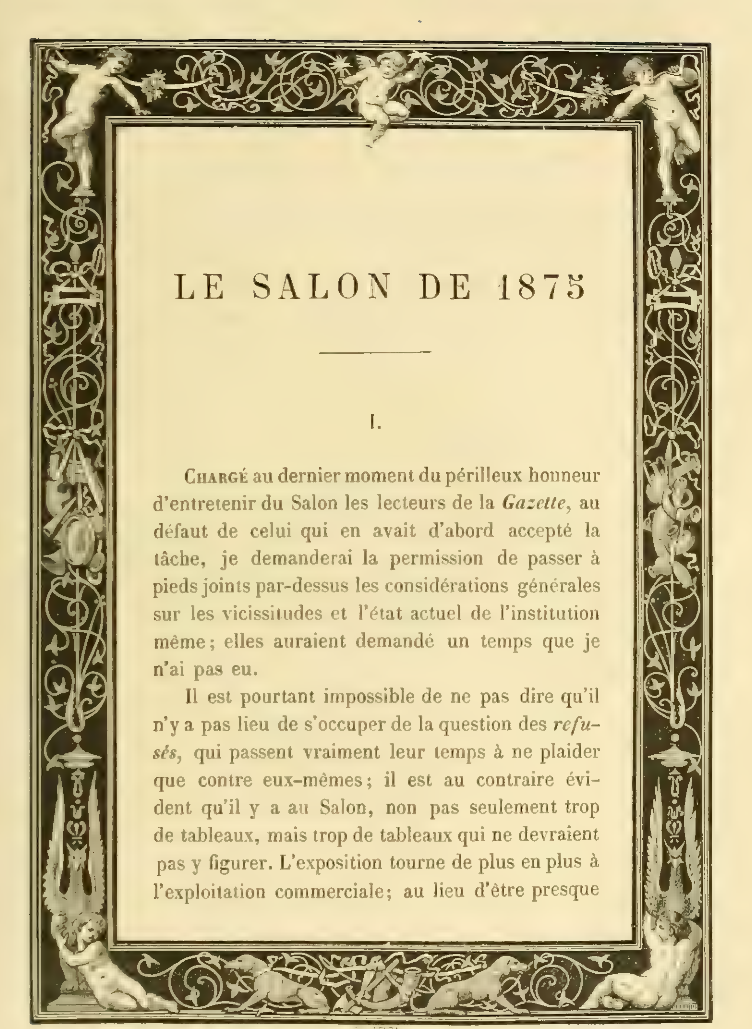
Je n'ai pas oublié la leçon du marchand anglais, qui parlait le langage de la raison et de l'évidence; et c'est pour la transmettre à mes confrères les collectionneurs que je leur ai pris quelques minutes d'attention.

Cette leçon vaut bien un quart d'heure sans doute.

LOUIS VIARDOT.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT — [715]



LE SALON DE 1875

I.

Chargé au dernier moment du périlleux honneur d'entretenir du Salon les lecteurs de la *Gazette*, au défaut de celui qui en avait d'abord accepté la tâche, je demanderai la permission de passer à pieds joints par-dessus les considérations générales sur les vicissitudes et l'état actuel de l'institution même; elles auraient demandé un temps que je n'ai pas eu.

Il est pourtant impossible de ne pas dire qu'il n'y a pas lieu de s'occuper de la question des *refusés*, qui passent vraiment leur temps à ne plaider que contre eux-mêmes; il est au contraire évident qu'il y a au Salon, non pas seulement trop de tableaux, mais trop de tableaux qui ne devraient pas y figurer. L'exposition tourne de plus en plus à l'exploitation commerciale; au lieu d'être presque

un concours, elle devient une halle et un marché. Ceci serait affaire aux artistes eux-mêmes, et, à un autre moment de l'année, l'État pourrait les y aider par le seul prêt d'un local; mais il faut bien penser que le Salon est une exposition officielle, maintenue en cette qualité, et à juste titre, au budget duquel il serait honteux qu'elle disparût, et cette condition publique fait donner à ce qui s'y trouve une sorte de consécration. Il s'agit là réellement de l'éducation générale, et le public, qu'on ne fait jamais intervenir dans la question et vis-à-vis duquel il y a cependant des devoirs, a le droit qu'on ne lui montre et qu'on ne lui recommande pas de lamentables platitudes. Elles écœurent ceux qui en souffrent, elles faussent le goût de ceux dont l'éducation n'est pas encore faite, et, comme il arrive au théâtre quand un véritable acteur n'est entouré que d'une troupe de fer-blanc, ce sont les bonnes choses qui perdent, et plus qu'on ne le croit en général, à se trouver à côté de trop mauvaises, qui déteignent sur elles et les gâtent. C'est l'ivraie qui étouffe le bon grain, et le résultat infaillible est le même qu'en versant des gouttes d'encre dans de l'eau pure; est-il besoin de dire que ce n'est pas la pureté qui l'emporterait, car, au moins momentanément, le mal est toujours plus fort que le bien et ne s'en approche jamais sans l'atteindre et sans le blesser.

Il y a donc quelque chose à faire. Pour l'exposition de l'État, c'est un Salon plus sévère, un *Salon,* en un mot, pour prendre le terme dans sa vieille acception, restreint à cinq ou six cents tableaux, autrement dit à un nombre fixé et connu d'avance, de façon à ce que l'exclusion, nécessitée par cette limitation du nombre, n'ait pas forcément le caractère d'une condamnation. Mais pour cela il faudrait qu'il n'y eût aucune exemption. L'exemption, qui paraît d'abord juste, est une des plaies des Salons actuels et la plaie la plus pernicieuse. Non-seulement elle a fait entrer des œuvres exécrables; mais, comme il est naturel de croire que tout ce qui a été exclu doit être en somme inférieur à la valeur moyenne de ce qui est exposé, l'exemption entraîne à recevoir ce qui se trouve à peu près au-dessus ou à côté des mauvaises œuvres que l'exemption a fait entrer, et à abaisser bien au-dessous des dernières limites du médiocre la moyenne des œuvres admises après examen. On se rendra facilement compte, en face du Salon même de cette année, que, s'il n'y avait que six cents numéros au lieu de deux mille dix-neuf, — je laisse en dehors les huit cent six dessins, aquarelles, etc., — il n'y aurait certes pas un bon tableau de moins. Il y aurait même encore bien des ouvrages d'une valeur plus qu'ordinaire, de sorte que la sévérité de l'examen ne serait que bien relative.

Ce n'est, je le répète, que dans la limitation du nombre total du

Salon officiel, en favorisant d'ailleurs l'extrême liberté des expositions particulières, ce n'est que dans le retrait de l'exemption et dans la justice de l'examen antérieur que l'on pourrait trouver le moyen d'arrêter la décadence évidemment croissante des Salons et de la généralité de l'art lui-même, en excitant ainsi à une production plus haute et plus élevée, aussi bien que moins hâtive, plus consciencieuse et en même temps entourée de plus de consécration et de respect.

Il y aurait là-dessus bien à dire, et précisément c'est ce qu'on dit le moins, parce que ceux qui s'y trouvent directement en cause s'occupent forcément beaucoup moins du besoin général et supérieur que des idées et même des passions personnelles, qui arrivent bien vite à n'être que des intérêts. Mais aujourd'hui j'ai hâte d'entrer en matière.

II.

Ce qui est certain, c'est que, malgré quelques belles œuvres qui sont l'exception, la moyenne du Salon n'est point élevée. Ce qui domine, c'est l'habileté, l'émiettement, la recherche du petit succès, tantôt l'exaspération de l'individualisme sans valeur, tantôt le pastiche ou plutôt la contrefaçon de n'importe quoi et de n'importe qui, pourvu qu'on croie y voir une chance de meilleure vente, la manie des accessoires, l'obéissance à la photographie, le culte du morceau, la glorification de l'esquisse et de la pochade, le mépris de la composition, et par-dessus, ce qui comprend tout, l'absence à peu près complète de préoccupations intellectuelles et élevées. Autrement dit, ce qui manque le plus, c'est l'intelligence, sans laquelle pourtant rien ne se fait de durable. Si cela devait continuer, le danger serait bien grave; mais, si les artistes et le public réagissent dans le moment l'un sur l'autre de la façon la plus folle et la plus périlleuse pour tous deux, il faut penser que c'est la mode, et que la mode a précisément pour caractère de changer. Ceux-là mêmes qui la font ou qui la suivent seraient autres si la mode était différente, et elle est d'autant plus près de passer là où elle n'est pas qu'elle est aujourd'hui plus au contraire. En somme, ce qu'on appelle, et à juste titre, la grande peinture lutte contre l'indifférence ou la raillerie. Le genre, qui a eu une si belle place et qui mériterait de la garder, n'est pas à coup sûr en progrès; il a cru trouver le moyen de se passer de bon sens et même d'esprit. Le paysage, qui avait de si vaillants et de si sérieux interprètes, se perd dans le lâché de l'improvisation vaniteuse et de la production facile pour être rapide. L'impuissance même essaye de passer à l'état de principe et de s'ériger en génie, à quoi se prennent quelques sots. Ils seraient bien

honteux d'eux-mêmes dans quelques années, s'ils étaient capables de se souvenir qu'ils ont cru estimer quelque chose ; mais il ne leur en restera malheureusement rien, si ce n'est l'idée que rien n'est admirable, que la mode et le hasard sont tout, que toutes les admirations enfin et tous les jugements n'ont aucune valeur, n'ont jamais de raison d'être et ne sont que des poses et des attrape-nigauds ; soyez sûrs qu'ils s'en garderont.

Il se produit même cette année un fait très-inattendu, c'est qu'une branche de l'art, à laquelle d'ailleurs on n'attache pas toujours assez d'importance, se trouve être la plus vigoureuse. Ce sont, en effet, et d'une façon incontestable, les portraits qui sont les œuvres les plus élevées et les plus hautes de style, les plus complètes de dessin, les plus parfaites de peinture.

A coup sûr ce n'est pas d'aujourd'hui qu'un beau portrait est une belle œuvre et que pour la bien faire il faut être un artiste de valeur. Les plus beaux portraits ne sont l'œuvre que des plus grands peintres. Pour ne citer qu'au courant de la plume, y en a-t-il de supérieur ou même d'égal à la Joconde de Léonard, au Jules II et au Balthazar Castiglione de Raphaël? Rubens comme portraitiste est supérieur à Van Dyck lui-même, comme Champagne et Poussin le sont à Rigaud. Au commencement de ce siècle, les portraitistes ne sont pas Robert Lefèvre et Kinson, mais David, Gérard et Prud'hon. De nos jours le grand portraitiste c'est M. Ingres, et personne, ce dont ne s'aperçoivent pas ceux qui ne veulent voir en lui que l'homme de la tradition, n'a représenté d'une façon plus juste, plus souple, plus variée et plus passionnément sincère, la modification successive des types et des costumes. Qu'on pense à la différence entre le portrait de Mme de Vauçay et celui de Mme d'Haussonville. Tous ces artistes et bien d'autres ont fait les plus admirables portraits qui puissent être, mais en même temps leur époque leur faisait faire autre chose. Cette année ceux qui ont exposé de si beaux portraits auraient, eux aussi, pu faire autre chose, mais on ne leur a demandé que cela. Ce qui est sûr en fait, c'est que les bons portraits forment cette fois au Salon la phalange la mieux armée, la plus solide, la plus vaillante. Commencer par eux n'est donc que justice.

En même temps il y a une chose également incontestable, c'est que le plus beau portrait et peut-être la peinture la plus marquante du Salon est le portrait en pied de Mme Pasca par M. Bonnat.

Il ne serait possible de s'y prendre qu'à une seule chose, c'est à la qualité peut-être trop sommaire du fond. Dans une tête et même dans un portrait en buste, le fond a peu de place ; si on y mettait des

détails, même en les perdant, ils viendraient en avant et nuiraient au visage. Aussi a-t-on pris dès longtemps l'habitude d'y mettre un ton d'une seule teinte, — ainsi les fonds verts du XVIe siècle et du XVIIe jusqu'à nos jours —, une teinte neutre, une espèce de pénombre chaude pour servir de repoussoir et mettre en valeur, où l'on accumule dans les angles supérieurs l'obscurité pour la diminuer en allant vers la tête, qui se trouve ainsi comme dans une espèce d'auréole à la maîtrise de laquelle l'œil obéit, même quand il s'en aperçoit. M. Bonnat n'a pas fait autre chose; mais dans un grand portrait le fond a une bien autre importance et on le voit tout autour du personnage. Cela même paraît d'autant plus que Mme Pasca appuie la main gauche sur le dossier d'une de ces petites chaises dorées, de ces petites chaises inquiétantes sur lesquelles il peut être imprudent de s'asseoir sans précautions et qui là accusent absolument, d'abord une période de la mode, mais surtout la condition d'une chambre. Il serait absurde de demander au peintre de détailler des parois comme un commissaire-priseur; avec une plinthe ou une bordure perdue dans la couleur et par laquelle, sans marquer pour cela, le tapis aurait été séparé de la muraille ou plutôt de la tenture, cette manière de mettre un modèle en quelque sorte dans un milieu inconnu eût été évitée, et l'artiste aurait tout aussi facilement pu avoir le même ton et par conséquent le même effet. Mais ceci, qui est une observation générale encore plutôt que particulière, est peu de chose quand on voit la vie et la grandeur de cette belle œuvre.

Mme Pasca, tournée vers la droite, est debout, de la façon la plus simple, sans aucun mouvement; elle est comme arrêtée et immobile, et son visage, encadré de cheveux très-noirs et plats, avec seulement deux frisons sur la tempe droite, est aussi parfaitement calme. La robe, entièrement blanche et bordée de castor noir, mais sans recherches d'autres agréments, est une robe à la russe ou à la grecque, avec une ceinture un peu haute et de longues manches, fendues à l'épaule et pendantes, qui laissent les bras entièrement nus. Ces manches sont doublées d'une étoffe de soie légère et brillante, tandis que la robe est d'étoffe de soie mate en gros grain de Tours, qui ferait plus de plis malgré son épaisseur et ne tomberait pas aussi droite et en cloche si elle n'était certainement soutenue par une doublure très-épaisse. Évidemment le peintre s'est préoccupé de rester dans une très-grande simplicité pour lutter franchement et bien en face avec la lumière, et la renvoyer en quelque sorte tout entière sans se perdre dans les accidents des cassures de l'étoffe et sans avoir d'accrocs brillantés. La traîne seule a nécessairement quelques plis, mais très-sobres, et onduleux plutôt qu'anguleux

à cause de la résistance de la doublure. De près comme de loin, l'effet du dessin et de la couleur est irrésistible.

Avec un autre, il y aurait eu à craindre que la tête ne disparût à côté de cet éclat. Mais il n'en est rien, contrairement à la croyance de beaucoup de gens qui pensent que les brunes ne doivent pas porter de couleurs claires. Sans parler des négresses, qui ont la passion des couleurs voyantes et même criantes, le contraste du blanc et d'une peau brune éclaire celle-ci et la fait valoir. J'ai connu dans ma jeunesse une personne aussi brune qu'on peut l'être de cheveux et de peau; elle n'allait jamais au bal qu'en robe de gaze blanche, sans fleurs, ni rubans, et elle avait ainsi un éclat singulier, qu'aucune autre couleur ne lui donnait. Ce souvenir bien oublié m'est revenu en face du tableau et m'a fait mieux comprendre combien l'apparente imprudence du peintre était au contraire fondée sur un vrai sentiment de la nature et sur la certitude raisonnée de ne pas manquer son effet. La tête donc a toute sa valeur, et, après avoir été pris par le grand aspect général, on s'y arrête et l'on reste à considérer cette tête impassible et un peu énigmatique, qui ne se livre ni facilement, ni souvent, mais qui peut aussi bien s'éclairer du sourire et de la joie, comme éclater en mépris ou en douleurs. Là, l'expression, dont l'habitude a pu d'abord être volontaire, n'est qu'un peu froide, bien près d'être hautaine et comme sur ses gardes. Ce n'est aucun des rôles de l'artiste; c'est la personne même, avec le grand air un peu déconcertant de l'honnête femme et de la femme comme il faut. De toutes façons c'est une belle œuvre qui durera, et la *Gazette*, par la gravure de M. Flameng, se fera honneur d'en répandre et surtout d'en assurer le souvenir.

Après M. Bonnat, les portraits dont on parle le plus sont ceux de M. Carolus Duran. Il est inutile de rappeler le portrait en pied, si fin et si distingué, de la femme du peintre et celui plus retentissant de Mme Feydeau soulevant une portière de tapisserie. Depuis, l'artiste a pris une manière plus prompte, plus large en un sens, mais il n'a pas fait mieux. En avant d'un rideau bleu violacé d'un ton superbe, Mme ***, blonde et vêtue de noir, est assise dans le fond d'un fauteuil de damas jaune à dessins noirs et à bras dorés. Il y aurait peut-être quelque chose à dire au bras gauche, qui ne paraît qu'au travers d'un châle ou d'un mantelet de dentelle noire, mais l'ensemble est très-beau, très-vibrant, et le paraîtrait encore plus si le portrait de Mme de Pourtalès exposé l'année dernière n'avait déjà donné la même note, et des portraits, surtout des portraits de femme, ne devraient jamais se ressembler. Je préfère pour ma part le portrait de Mlle Sabine devant un rideau d'un rouge clair, avec son chapeau à bord relevé et piqué d'une grosse cocarde, et avec son petit justaucorps gris

sur une robe violette. Elle tient par le collier un grand chien qui s'en ira quand il voudra, mais on voit qu'elle est habituée à en faire ce qui lui plaît. Cela est très-vivant et très-personnel.

Les enfants ont du reste du bonheur au palais des Champs-Élysées. Rien de plus joli et de plus ferme dans sa grâce que le bébé de M. Brion, qu'on vient d'habiller pour le baptême. Il est là, posé pour un instant sur un grand fauteuil, déjà grandelet, les yeux bien ouverts et de la meilleure humeur du monde, ses tout petits cheveux blonds perdus dans son petit bonnet de dentelle d'or et le corps recouvert d'une tabaïeule de soie à dessins piqués ; l'exécution de ce morceau de blanc, sans petitesses, sans escamotages et sans tuer ni la tête ni les petites mains ouvertes, est d'une douceur et d'un brillant singuliers. Les accessoires, les deux flûtes d'une musette posée sur le dos du fauteuil, et, sur une table voisine, le plateau de cristal à pied avec les dragées, sont à leur plan et ne tirent pas l'œil. C'est une œuvre très-délicate, que ne faisaient pas prévoir les paysanneries de M. Brion, et plus d'une jeune mère en enviera bien justement la possession ; mais je ne conseillerais à personne d'aller proposer de l'acheter à celle pour laquelle elle a été peinte.

Puisque je n'ai encore parlé que de portraits de coloristes, je suivrai dans le même sens en arrivant au portrait de femme de M. Jacques Leman, qui est peint très-largement et avec une grande franchise. La femme, assise de face et tenant à la main un gant de Suède, est vêtue d'une robe de velours bleu foncé et d'un pardessus fermé en velours noir bordé d'une fourrure rousse et agrémenté de jais. Le fond de la tapisserie, où parmi les autres arabesques est un terme dont la gaîne se voit au travers d'une sorte de pôt-à-feu découpé à jour, comme il y en a dans les gravures de Ducerceau, est bien à son plan, quoique très-ferme, et les étoffes sont d'une exécution aussi sûre que large et bien enlevée.

Les cuirasses de jais, qu'on vient de reprendre aux raies et aux ramages des pourpoints et des corsages flamands et espagnols de la fin du XVIe siècle, jouent un grand rôle dans les portraits comme dans la toilette, et nos peintres les font à ravir. C'était même une chose amusante, dans ces deux premiers jours où l'opinion se fait avant les critiques écrites et après lesquelles personne ne découvre plus rien parce que tout a été trouvé, — c'était, dis-je, une chose amusante que de voir se promener, marcher et regarder, vivre en un mot, entre ces portraits qui étaient ou pouvaient être les leurs, les types et les toilettes des femmes dont les artistes avaient peint les analogues. Rien n'était plus instructif aussi bien que charmant, et ne montrait mieux leur sincérité à la fois et leur adresse.

Citons encore, parmi ceux qui ont fait prédominer la couleur, les por-

traits par M. Blanchard de Mme de M..., aussi en soie blanche avec de la fourrure noire, et un éventail chinois à la main ; la tête caractéristique de Mme Galli-Marié par M. Delaunay ; le portrait plutôt bizarre de Mme Sarah Bernhart par M. Parrot, — pourquoi ne l'a-t-il pas habillée de son costume oriental qu'elle portait dans le rôle de Mlle Aïssé et qui lui allait si bien? — un vigoureux portrait de Mme Pauline Viardot par un jeune Russe, M. Harlamoff, où après la tête il faut remarquer sur le cou l'heureux arrangement des bijoux reliés par des chaînes, qui forment à la fois plastron et collier ; enfin par M. Henner, une simple tête de femme, de face, avec des cheveux encore noirs, étude et souvenir plutôt que tableau, mais d'une touche si franche et du premier coup, et en même temps d'une expression si droite, si bonne et si honnête, qu'on se prend à l'estimer sans la connaître.

Je n'ai pas encore parlé d'une autre série de portraits de femme dont je ne dirai pas que la couleur soit absente, mais où la recherche de la ligne nette, de l'élégance précise et correcte, du dessin minutieux et serré de tous les détails, le besoin du poli de l'exécution l'emportent sur la préoccupation de l'effet pittoresque, du jeu de l'ombre et de la lumière, et sur le fondu de l'empâtement. Le grand portrait, par M. Delaunay, de Mme Talabot, dont la robe jaune décolletée se découpe sur un fond bleu clair, est l'un des plus importants dans cette donnée. M. Cot, qui a eu pour modèles deux blondes à désespérer celles qui le sont le plus, est moins solennel, et ses deux portraits sont fins, légers et du meilleur monde; il n'y a pas encore de sécheresse, mais elle pourrait bien finir par venir s'il n'y prenait garde. L'une, la marquise d'Hervey de Saint-Denis, appuyée sur le dos d'une chaise, est en robe de velours bleu très-clair pour accompagner les blancheurs nacrées des bras et de la poitrine, dont elle n'est séparée que par une étroite bordure de fourrure. L'autre, Mlle H..., en costume de jour et dont les petits cheveux du front sont rabattus et coupés droits au-dessus des yeux, *à la chien*, me dit une grande petite amie qui prétend qu'il n'y a au monde que cette coiffure-là qui lui aille, est vêtue d'un corsage noir sur une robe légère de soie blanche lamée d'argent.

En mettant à côté, par la pensée, la belle personne qu'a peinte M. Giacomotti, on ne saurait avoir de contraste plus complet. En avant d'un fond très-clair, Mme G. Z... est debout, les mains simplement jointes, un nœud bleu dans ses cheveux du noir le plus brillant, en robe de velours noir montante, à manches de soie noire bouillonnées. La pureté et le grand air de la tête, des yeux et de la bouche, un peu dédaigneuse, ont été rendus par le peintre avec un vrai sentiment du style.

Il y en aurait bien d'autres à citer, mais l'espace me force à ne faire qu'indiquer sans prétendre les nommer tous : celui, par M. Émile Lévy, de la comtesse d'E. Saint-L..., assise et tenant un éventail, avec une robe coupée en carré, et devant une tenture de soie bleue du Japon avec des vols de cigognes blanches; — par M. Cabanel, le portrait de la comtesse de G..., assise et vue de face, en robe décolletée de velours noir bordé de bleu; — par M. Maignan, le portrait de Mme G. D..., son gant à la main, en robe montante, avec un toquet blanc et une cravate jaune clair, sur un beau fond de tapisserie; — par M. Dubufe, le buste de Mme A. A..., en corsage de laine rouge et appuyant les bras sur un coussin sur lequel est un petit bouquet de violettes; — par M. Stéphen Jacob, le très-joli portrait de Mme Gravier, assise, avec un manteau doublé de fourrure sur les épaules; — le portrait, par M. Loubet, de Mme B..., en robe de velours noir garni de jais, avec un nœud rouge dans les cheveux, sur un fond de tenture à ramages; — par M. Piot-Normand, qui avait l'année dernière le portrait de Mme Judic en noir, celui de Mme A. Pesly, debout et boutonnant son gant; la robe montante, à larges raies vertes et grises, est d'une précision qu'on ne pousserait pas plus loin sans arriver à la dureté, mais qui reste ici d'une justesse et d'une élégance parfaites.

L'un des portraits les plus fins et les plus élégants, par M. Jacques Rizo, est celui de Mlle R..., qu'à ses beaux yeux l'on pourrait croire grecque comme le peintre, et l'on fera bien d'aller découvrir dans le couloir du côté du bord de l'eau un grand dessin très-pur de M. Rizo, d'après la tête de cette charmante personne, où l'on retrouve la même grâce et la même pureté fine des traits. Dans le portrait peint, elle est en robe de soie noire montante avec des manches d'un mauve violacé, une jolie toilette et du meilleur goût.

C'est aussi un portrait bien délicat que celui de Mlle L..., debout, en robe noire très-simple, avec un tour de col et un nœud bleu clair, qui se détache, non pas sur une tenture, mais sur un fond de soie jaune. La pièce de soie sur laquelle se profilait la *Salomé* de Regnault avait plus de hardiesse, mais il ne faudrait pas affirmer que son imitation, tournée à la douceur, n'ait été le point de départ de celle-ci. L'effet, du reste, en est charmant. L'auteur, Mlle Berthe Delorme, avait au Salon de 1874 un premier portrait dont je regrette de n'avoir pas gardé le souvenir en face de celui-ci, qui est d'une jeunesse et d'une distinction parfaites. Un père ou un frère ne pourrait pas désirer pour sa fille ou pour sa sœur un autre portrait que celui-là.

On le voit, les portraits féminins, et je pourrais encore en citer d'autres, sont vraiment la partie capitale du Salon, et les femmes, de

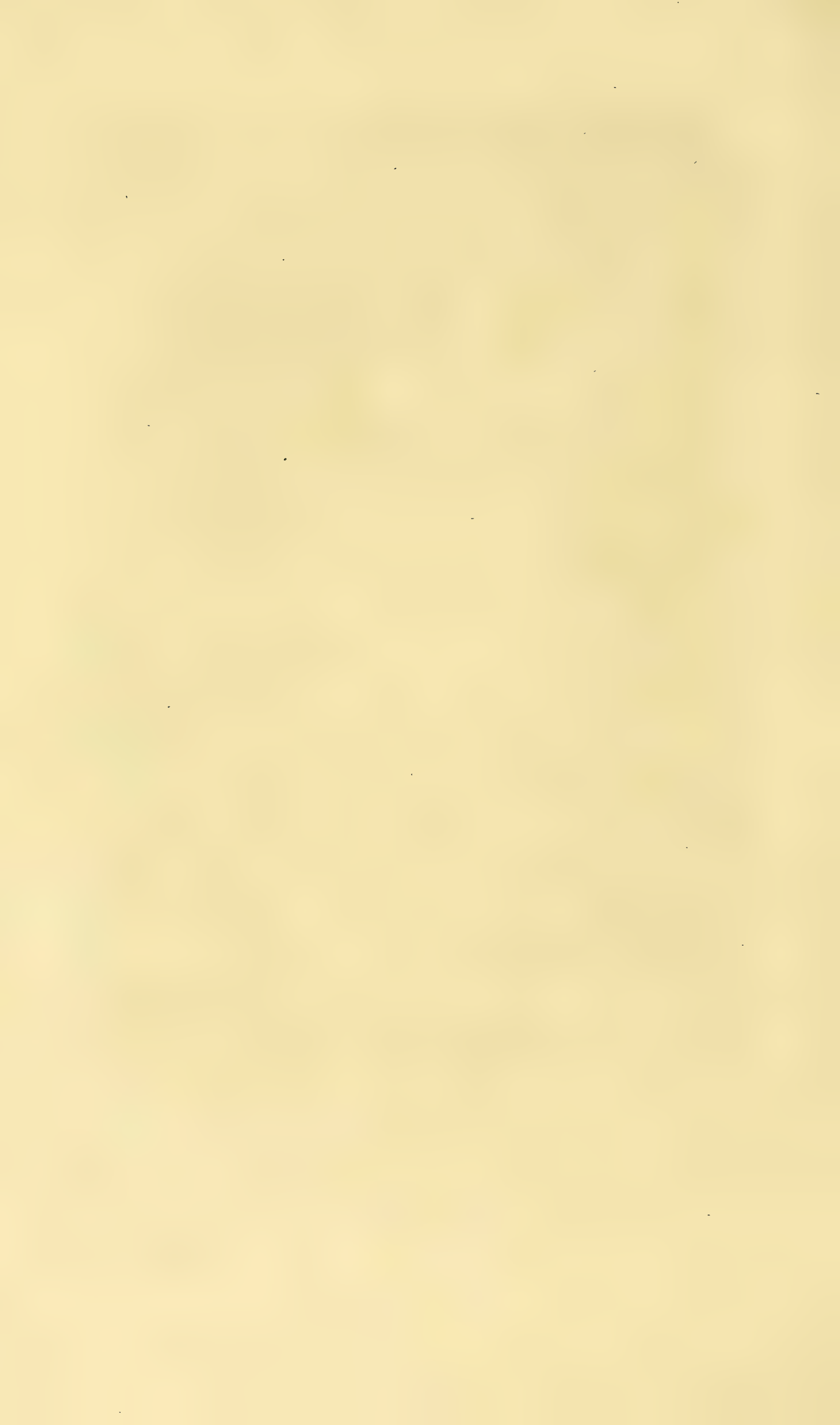
même qu'un peu dans la vie, y ont le pas et la meilleure part. Par contre, il y a lieu d'être beaucoup plus bref sur les portraits d'hommes. Dans une histoire du portrait, si nombreux que soient les beaux portraits de femmes, comme ils se conservent moins et que le plus souvent ils perdent leur nom, même quand ces noms resteraient intéressants, les beaux portraits d'hommes l'emporteraient, même de beaucoup.

Il y en a moins que d'ordinaire à ce Salon, et le peu qui s'y trouve n'est pas de nature à lutter contre le triomphe incontesté des portraits de femmes.

Quand j'aurai cité au premier rang l'excellent portrait de M. Fantin-Latour, où l'homme assis, à longue barbe grisonnante et bien supérieur à la femme qui est debout à côté de lui, regarde une gravure avec un naturel et une intensité d'attention bien remarquables; — puis le portrait en pied, par M. Feyen-Perrin, du général Billot, où l'habitude militaire est saisie de la tête aux pieds; — celui par M. Armand Dumarescq, de M. Cuching, ministre des États-Unis à Madrid; — celui du docteur Guéneau de Mussey, par M. Constant; — le portrait en largeur, par M. Paul Mathey, d'un homme qui aime ses aises et qui est assis très-modernement, ou plutôt à moitié couché à l'américaine sur un divan le long d'un mur; — le portrait en buste, par Mlle Nélie Jacquemart, du marquis de la R..., député, ancien commandant des mobiles de la Loire-Inférieure; il est d'une heureuse simplicité qui le rend supérieur au portrait, par la même artiste, de Mme D..., vêtue d'un corsage de gaze à fleurs d'argent qui ne se détache pas assez sur le fond jaune; — le buste de l'amiral Jaurès, par M. Vidal; — celui, par M. Henner, de M. Picard, l'ancien avoué de la Ville, qui est criant de ressemblance; — celui de M. Bonnat, par lui-même, bien qu'un peu grenu, et qui plus tard se perdra dans le noir; — celui, par M. Ribot, de M. Van de Kerkove Vanden Broeck, dont le masque martelé, pour être plein de vie, n'en est pas moins par trop peint avec du plâtre et de la suie, — je serai bien près d'avoir fini. Il ne me restera qu'à parler du portrait d'homme de M. Bastien Lepage, dont on a fort remarqué aussi un petit portrait de première communiante en robe blanche, très-naïf et très-sincère, mais en même temps d'une exécution d'esquisse un peu trop sommaire. Ce portrait assis de M. Hayem est peut-être le meilleur portrait d'homme du Salon au point de vue de la vie : le modèle est pris sur le vif dans cette pose familière et brusquement aisée des gens qui manient de grosses affaires et qui sont toujours pressés.

Les grands portraits d'hommes de M. Lievin de Winne sont à ne pas omettre. On se rappelle son beau portrait du roi des Belges, exposé en


MAILLART



1863; ses œuvres continuent à être remarquables par leur valeur de conscience dans le dessin, de justesse dans la simplicité de l'arrangement et de chaude harmonie dans la couleur. Cette année, ces portraits sont même les seuls qui soient véritablement dans le sens du style.

On a pu s'étonner que, contrairement aux habitudes, j'aie commencé par les portraits et que je leur aie donné une si grande place ; mais, devant leur importance exceptionnelle et devant la façon dont le bataillon des portraitistes a pris cette fois la corde et est arrivé en tête, j'ai dû constater le fait et insister par là même sur ce que je n'ai pas été le seul à remarquer.

Il n'y a là d'ailleurs rien qui doive nous surprendre et qui ne soit dans le tempérament habituel de notre race de peintres. Depuis les miniaturistes du XVe siècle, dont toutes les têtes sont copiées sur la nature, depuis Jean Fouquet, le peintre du roi Charles VII, il y a toujours eu une suite ininterrompue de portraitistes français très-élevés et très-habiles. J'ajouterai qu'il y a même là une espérance, car des portraits de cette valeur sont œuvre de vrai peintre capable de compositions et de tableaux, et les artistes dont nous venons de parler en ont déjà donné la preuve.

III

Le tableau qui, au Salon, témoigne de l'effort le plus élevé et de la visée la plus haute, ce qu'il faut d'autant plus reconnaître que la moyenne descend au-dessous de l'intelligence ou de l'esprit pour n'être que matérielle, indifférente, ou même grossière, c'est la grande composition de M. Merson. Son dernier tableau, ce Christ étrange qui se détachait à moitié de sa croix hiératique, produisait un effet bizarre, mais le mouvement violent de la sainte, moins affolé de terreur que de passion et d'extase, avait de l'invention et du caractère. Cette année, le *Sacrifice à la Patrie*, plus pondéré et plus composé, est une œuvre moins incomplète. En avant des degrés d'un temple s'élève l'autel de la Patrie, sur lequel, la tête pendante et dans la rigidité de la mort, est couché le cadavre d'un jeune homme. A son côté, la Gloire, qui doit aussi se souvenir du vaincu, sonne d'une trompette, et le mot SPES de l'enseigne antique jetée à terre rappelle qu'il ne faut jamais désespérer de l'avenir. Mais qu'importe à qui a tout perdu, qu'importe à celle qui ne veut pas être consolée, qu'importe à la mère, eût-elle envoyé elle-même l'enfant à la bataille! Elle est là agenouillée, à côté du corps inanimé qu'elle a porté, qu'elle a nourri, qu'elle a élevé, qui ne peut plus la voir ni l'entendre et que dans quelques heures la terre va lui arracher une seconde fois. Dans le spasme

et dans les cris de sa douleur, elle étreint des deux mains de ses bras jetés en l'air sa tête qui se renverse. La pitié de la Religion, qui la regarde et qui sait que le temps seul lui apportera un peu d'apaisement, ne peut la toucher; elle ne peut avoir qu'une pensée, celle inscrite sur le cartel porté par l'enfant nu qui descend les marches, que « la Guerre est haïe des mères ». L'idée, l'ensemble ont une valeur incontestable, mais peut-être l'exécution n'est-elle pas aussi une qu'on pourrait le désirer. La mère est dans le sentiment moderne; la Religion pourrait avoir plus d'accent; le génie, qui porte l'inscription : BELLA MATRIBUS DETESTATA, se sent du XVIe siècle italien, et la Gloire, avec sa petite tête, sa longue trompette droite et l'enflure contournée des plis trop agités de ses vêtements, vient directement du maniérisme de Goltzius. Le tronc du laurier déraciné qui gît sur le sol est trop gros; une branche coupée aurait suffi et aurait même été mieux dans le sentiment général. Mais, malgré ces remarques, il n'en faut pas moins tenir le tableau de M. Merson pour le meilleur qu'il y ait cette année dans le rang du grand art.

Il serait injuste d'oublier son *Saint Michel.* Son parti de coloration mate y est naturel puisque ce n'est pas un tableau, mais un carton de tapisserie, et sous ce rapport il est heureux. Malgré la silhouette du mont Saint-Michel « au péril de la mer » qui se profile dans le fond, avec sa longue lance banderolée, il rappellerait plutôt un saint Georges, et les quatre S. G. des médaillons angulaires ont été interprétés ainsi plus d'une fois, alors qu'en réalité ils se rapportent à l'église pour laquelle la tapisserie doit être faite, sainte Geneviève du Panthéon. Mais il y a là une difficulté en quelque sorte inévitable; si on ne ressemble à Raphaël, on le copie; si on ne le copie pas, son œuvre vient toujours se placer entre le peintre et le spectateur, et quel moyen de sortir vainqueur d'une lutte avec cet archange!

S'il fallait juger de la valeur absolue par l'énormité des dimensions, il n'y aurait pas au Salon d'œuvre aussi importante que la composition de M. Becker. C'est un sujet étrange, presque inconnu, quoiqu'il soit dans le chapitre XXI du second livre des *Rois*, une de ces atroces barbaries comme on n'en rencontre que trop dans l'histoire juive, et qu'il vaudrait mieux y laisser sans les raviver et les faire revivre par la précision de la forme plastique. Saül est mort, nous dit la Bible; une famine se déclare qui dure trois années, et les Gabaonites, à qui Saül avait fait la guerre, s'adressent à David qui, sur l'ordre d'un prophète, leur livre sept ou huit des enfants de la race de Saül pour les offrir à la colère du Seigneur, deux fils de Respha, fille d'Aiol, et cinq fils de Michol, fille de Saül, qu'ils crucifièrent sur le haut d'une montagne. C'est le sujet choisi



LE SACRIFICE A LA PATRIE.

Tableau de M. Luc-Olivier Merson.

par M. Becker. Respha, l'une des deux mères, s'assied sur une pierre pour les regarder et les défendre depuis le commencement de la moisson jusqu'aux grandes pluies, « jusqu'à ce que les eaux du ciel tombassent sur eux », et pendant ce temps elle empêcha les oiseaux de venir s'abattre sur eux pendant le jour, et les bêtes fauves de les déchirer pendant la nuit.

M. Becker a représenté Respha debout et menaçant d'un bâton un vautour, qui n'a pourtant qu'à se poser sur les épaules des cadavres pour les déchiqueter à son aise, sans que Respha puisse l'atteindre, puisqu'ils sont cloués au-dessus d'elle sur la traverse d'un gibet énorme. Il y a donc dans la composition deux parties très-distinctes et presque sans liaison : en bas, Respha et le vautour, en haut les sept corps des enfants de Saül. Elle est forte, violente, un peu commune et théâtrale de type et de pose, et je ne sais s'il n'aurait pas mieux valu, dans ce sujet uniquement pittoresque, — car il est aussi difficile de s'intéresser de si loin aux victimes que de souffrir de l'infâme barbarie des Gabaonites, — montrer Respha écartant les fauves plutôt que de la montrer aux prises avec ce grand oiseau qui n'a pas à en avoir peur et qui pourrait, en fondant sur elle sans aucun danger pour lui, avoir du premier coup raison de tout son héroïsme maternel. Ce n'est pas là où est le mérite du tableau; il est tout à fait en dehors du sujet lui-même, dans le dessin fin et serré, dans l'élégance juvénile de ces beaux corps de jeunes garçons. Ce sont des études de nu à la fois sévères et heureuses. Il y a donc là beaucoup de talent, même une puissance de volonté et de travail qu'il faut reconnaître. L'auteur a mérité qu'on le regarde, même qu'on le loue, mais, s'il fallait peindre tous les sujets connus ou inconnus dans cette dimension gigantesque, il n'y aurait pas de palais, pas d'édifices, pas de ville, pas de pays qui eussent assez de place pour pouvoir conserver et montrer une suite et une série de toiles de cette taille. Aucun lieu n'est assez grand, je ne dis pas pour l'encadrer dans un ensemble architectural, mais même pour la recevoir et la conserver; ce n'est qu'un tableau de genre, mais Gulliver ne l'aurait pu trouver que dans le pays des géants de Brodingnac. Il y a là une disproportion énorme entre l'effort et le résultat. Le peintre a frappé fort au lieu de frapper juste, et pourtant la force et le talent sont incontestables. Seulement, si l'artiste continuait dans cette voie d'exagération volontaire, il aurait certainement le sort de ces chanteurs qui croient qu'il faut crier, et qui n'arrivent qu'à chanter faux et à se casser la voix.

Les tableaux de M. Bouguereau sont certainement ce qu'il a exposé de plus remarquable depuis plusieurs années, et il est heureux de voir, au premier rang, des œuvres consciencieuses, dont le sentiment élevé est



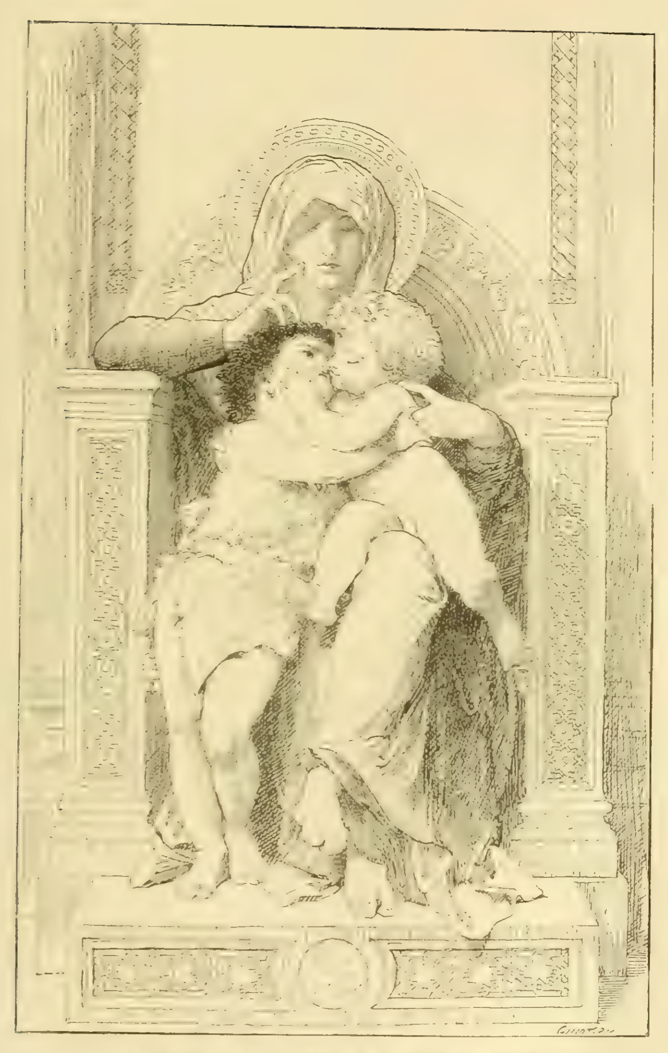
RESPHA

Figure principale du tableau de M. Becker.

exprimé par une main, non pas seulement habile mais savante et, grâce au travail antérieur, à l'étude et à l'expérience laborieuse, maîtresse de la sûreté des lignes comme de celle des formes.

Des trois tableaux de M. Bouguereau, malgré de rares qualités de dessin, ce n'est pas *Flore et Zéphire* que je préfère. La forme ronde fait éminemment partie d'une décoration; quand elle n'est pas dans un panneau architectural ou dans un plafond, — et la composition ne plafonne pas, — la forme ronde est rarement heureuse pour le tableau, qui s'établit toujours mieux dans les lignes fermes et arrêtées du carré. De plus les figures sont ici un peu au-dessous de la nature, et, si l'on pense à celles, relativement rares, que l'on connaît dans cette dimension, on verra qu'elle apporte presque toujours avec elle le sentiment de quelque chose d'incomplet. Ce parti est plus fréquent dans la sculpture que dans la peinture, et là aussi il ne se présente pas sans donner à l'œil et à la pensée de celui qui regarde une sorte d'indécision et d'inquiétude. Au contraire la grandeur naturelle n'en donne aucune, et les figures réduites à la moitié de la nature et au-dessous n'en donnent pas davantage; c'est une réduction qui s'admet naturellement, tandis que la petite nature qui n'est plus la vérité, en reste trop près et n'arrive pas à être, ce qui est nécessaire à une convention, une convention franche et nettement accusée. D'un autre côté, si le Zéphire, qui passe dans l'air en effleurant la déesse des fleurs d'un rapide baiser, est d'un mouvement heureux, la Flore est moins compréhensible. Elle dort, et l'on doit penser qu'il vient de la soulever à demi; mais, quelques instants auparavant, de quelle façon était-elle couchée? Comment retombera-t-elle si elle ne se réveille pas, et, si elle se réveille, comment se lèvera-t-elle? Autant de questions auxquelles je ne suis pas, je crois, le seul qui aurait peine à répondre.

Quant à la *Baigneuse au bord de la mer*, c'est, avec la *Chloé* de M. J. Lefebvre, la meilleure figure du Salon. Le haut du corps penché et ne portant que sur une jambe, elle s'appuie du bras gauche sur un rocher pendant que sa main droite retire le fragment de coquillage ou le caillou de la grève qui vient de blesser son pied délicat. L'eurythmie du contour général, les lignes contrastées de ce mouvement, nullement extraordinaire mais qui avait besoin d'être bien pondéré et qui, s'il ne peut être conservé longtemps, peut au moins être assez tenu et assez durable pour que le peintre ait pu le choisir et l'immobiliser sans invraisemblance, sont des plus heureuses. Les formes déjà pleines restent fermes, élégantes et souples; la couleur blonde et ambrée donne à ce beau corps la chaleur de la vie sans donner un autre sentiment que le plaisir de l'admiration. Ce n'est plus une étude, c'est une figure, un vrai tableau dont on se souviendra,



LA VIERGE, L'ENFANT-JÉSUS ET SAINT JEAN-BAPTISTE.

Dessin de M. Bouguereau, d'après son tableau.

et le burin d'un graveur sûr et élégant se ferait grand honneur de reproduire, sans rien perdre de leur netteté, les puretés de ces lignes et les élégances légères du modelé.

Pourtant la *Vierge* du même peintre est encore supérieure ; ce n'est plus une figure, c'est une composition. Elle est assise dans un trône de marbre blanc, dont les montants élevés sont ornés de bandes de mosaïques géométriques en verroteries de couleurs dans le goût italien, et surtout florentin, de la fin du xve au commencement du xvie siècle. D'un geste charmant l'enfant Jésus, assis sur ses genoux, embrasse la tête du petit saint Jean-Baptiste appuyé contre elle. Ce mouvement, à la fois naïf et un peu compliqué, comme il arrive si souvent aux mouvements instinctifs de l'enfance accomplis aussitôt que désirés et sans attendre le raisonnement, est d'une grâce très-pénétrante parce qu'il est aussi inattendu qu'il est naturel. En même temps qu'on en doit reconnaître l'invention distinguée, il faut aussi faire remarquer la sûreté du dessin qui ne se dément et ne se dérobe nulle part, la finesse des attaches et des extrémités, des pieds surtout qui, comme les mains, sont la pierre de touche du dessinateur. Personne aujourd'hui ne dessine aussi bien que M. Bouguereau. Il a beaucoup étudié, il a beaucoup travaillé, mais sous ce rapport il sait ; sa main lui obéit toujours sans exagération comme sans défaillance, et cette science du beau dessin, qui ne peut être niée ou méprisée que par l'incapacité ou l'ignorance, est une qualité de premier ordre.

J'ajouterai un mot sur la couleur de l'œuvre. On a pu reprocher à M. Bouguereau de peindre parfois d'une façon inconsistante, un peu creuse et même diaphane. Sans viser à la vigueur, la peinture est ici moins molle et n'a plus rien de savonneux. Il faut même faire remarquer une chose, c'est que le soin de M. Bouguereau n'exclut pas chez lui la facilité. Il exécute avec une rapidité extrême, du premier coup et sans plus de retouches que les plus prestes improvisateurs. Il en résulte une bien réelle qualité, c'est que sa peinture, qui n'a pas de dessous contradictoires, se suit et se tient avec autant de simplicité que de sincérité. Rien n'y repoussera, et elle ne se modifiera que d'ensemble et de la même façon. Par là, lorsque le temps aura passé sur elle, elle achèvera de prendre une patine bien égale qui, en l'émaillant sur toute sa surface, sans avoir les surprises et les troubles des couleurs reprises, superposées et fatiguées, peut venir donner à la peinture une intensité plus grande, une harmonie plus ferme et plus de sonorité dans l'accent, — ce qui du reste s'était produit dans le tableau des « *Joies maternelles* » qu'on vient de revoir à la vente de M. Marcotte de Quivières.

Avec M. Bouguereau, dans un sens un peu différent et qui n'est



RÊVE.

Croquis de M. J. Lefebvre, d'après son tableau.

pas moins distingué, mais qui est plus vivant, plus souple, dont le sentiment poétique est plus léger et plus moderne à la fois, moins classique et plus personnel, il faut citer aussi M. J. Lefebvre comme le véritable honneur de ce Salon, que caractérisera le souvenir de leurs œuvres. C'est un talent à la fois ferme et délicat que celui de M. Lefebvre. Il est inutile de rappeler sa belle figure couchée de femme nue, du Salon de 1868, que possède M. Alexandre Dumas fils, et dont la couleur est, me dit-on, plus belle encore, plus harmonieuse, plus fondue qu'elle ne l'était au premier jour. C'était un éclatant début. Depuis, malgré les qualités du dessin et de la couleur, il aurait été possible de faire quelques réserves, sur les sujets d'ailleurs plus que sur la peinture. La *Vérité* était une robuste et saine figure, mais il était au moins inutile de l'enfouir au fond de son puits; la *Cigale* était charmante d'exécution, mais il était pénible de voir cette grâce, brune comme la Sulamite que le soleil avait regardée, serrer ses membres nus et grelotter le long d'une muraille; le thème du titre nuisait aux qualités du tableau. Cette fois il n'y a pas de semblable critique à faire; la *Chloé* est heureusement le motif simple, mais éternellement exquis, de la beauté jeune dans sa première éclosion, et le *Rêve*, qui est plus un sujet, qui a plus d'imagination et de poésie que tout ce qu'a peint M. Lefebvre, qui n'est d'aucune façon une copie de la nature et du modèle, même interprété, qui est absolument une création idéale et l'une des plus difficiles puisque c'est une chose sentie et non pas une chose vue, puisque le peintre cherche à y traduire ce qui en soi est vague et incertain, ce qu'on ne peut qu'indiquer légèrement sans le préciser, ce qu'on ne doit pas serrer de peur de le fausser et de le rendre méconnaissable, le *Rêve*, dis-je, et la *Chloé* mettent M. Lefebvre à une place et à un rang qu'il n'avait pas encore atteints.

Le *Rêve*, c'est la blonde et blanche apparition, où l'on sent la langueur de l'évanouissement où elle va se perdre, d'une femme nue couchée sur un nuage flottant. Elle sommeille et s'abandonne, un des bras replié, l'une des jambes en quelque sorte arc-boutée sur le nuage, — et ce mouvement, que j'ai entendu critiquer, est au contraire très-juste parce que dans sa bizarrerie apparente il assure le calme et le repos de la figure qui sans cela glisserait et tomberait, — l'autre jambe pendante et, sans la sentir, atteignant du bout de son pied la muette surface de l'onde tranquille, constellée des calmes et froides blancheurs de quelques fleurs de nénuphar. Dans le ciel, le bleu de l'éther voilé ne fait que transparaître faiblement au travers des mailles desserrées et inégales du brouillard, qui s'éparpille et s'élève lentement. Tout est indécis et léger, mais avec un sentiment de grâce et de douceur, d'un charme silencieux vraiment indicible.

Étrange chose que la mémoire. Non pas devant le tableau, mais après l'avoir quitté, il m'est revenu, avec une précision singulière, un souvenir, qui m'a peut-être rendu plus sensible à la poésie de ce sujet. Nous étions partis avant le jour et rentrions à Poitiers par la route qui domine les bords du Clain. Le ciel pâlissait à l'approche du soleil, et l'étroite vallée de la rivière était pleine d'un long brouillard, qui changeait à chaque minute de place et de forme. Tantôt il comblait les fonds comme d'un lac épais de neige moutonneuse, dont certaines parties s'éclairaient de pâles miroitements; tantôt, laissant apparaître par place les rives et l'eau qui semblait immobile, il s'élevait en lanières ou en lentes spirales comme des fumées emportées vers le ciel; tantôt il marchait comme les bêtes d'un troupeau, courait affolé en se déchirant contre tout ce qu'il rencontrait, s'épaississait comme de la ouate, laissait découper en franges bizarres ses bords qui finissaient par s'émietter, s'écrasait en rasant la terre, ou roulait en se recourbant comme une vague. Par moments un arbre semblait enveloppé par lui comme d'un voile de gaze sous lequel il disparaissait; ailleurs une cime feuillue se dressait isolée au centre d'une île blanchissante, qui le quittait pour aller un peu plus loin perdre le tronc d'un autre arbre au milieu de sa brume voyageuse. Ici c'étaient des flocons épars, là des masses arrondies, ailleurs un réseau flottant, au milieu duquel l'œil suivait dans ses détours le ruban, également large et ininterrompu, qui marquait les méandres du cours du fleuve endormi. Souvent nous nous arrêtions sans parler pour mieux suivre les changements merveilleux et inattendus de toutes ces vapeurs, auxquelles un peu de vent donnait à chaque instant de nouvelles apparences, jusqu'au moment où tout s'évanouit, comme au coup de la baguette d'un enchanteur, devant la montée rapide du soleil jaillissant de l'horizon. Je ne sais si je me trompe, mais le peintre a dû un jour être inopinément saisi par un de ces spectacles magiques dont la nature est si prodigue, et, non pas au moment même, mais à son souvenir inspirateur, voir apparaître la figure, par laquelle il a rendu la poésie du rêve léger qui disparaît au matin.

Quant à sa *Chloé*, ce n'est ni celle de Longus, ni une Grecque de Cnide ou de Corinthe; ce n'est pas une évocation, mais une femme vivante, une femme moderne, poétisée au souvenir de l'Antiquité, la *Chloé* d'André Chénier, et, par cela même, le poëte, qui sur des pensers nouveaux faisait des vers antiques, est le vrai patron de cette pure figure, dont le mouvement traduit bien la pensée de la jeune amante :

> Il visite souvent vos paisibles rivages.
> Souvent j'écoute, et l'air, qui gémit dans vos bois,
> A mon oreille au loin vient apporter sa voix.

Chloé est debout, le bras droit replié sur sa hanche, le gauche orné d'un anneau d'or, et la main s'appuie sur une tunique bleue, jetée sur un rocher à côté du tronc mince d'un laurier-rose en fleur. Ses cheveux noirs, relevés à la nuque et qui ont été tordus par elle et rassemblés sur sa tête en une masse souple et un peu lâche, de l'effet le plus naturel et le plus charmant, font valoir la blancheur immaculée de ce beau corps. Le mouvement de la tête, tournée du côté où elle espère entendre la voix de Mnazile qui la troublerait si elle lui parlait, est d'une grande justesse. Dans la nette immobilité de son arrêt on sent la jeunesse et la vivacité du mouvement qui a précédé ; il fait penser à l'attention de la gazelle ou de la biche, dont un bruit vient de frapper l'oreille et qui s'arrête en dressant la tête avec une grâce rapide qui s'immobilise un moment. Rien de plus heureux que la ligne générale de l'harmonieux contour, que rien ne vient interrompre et dont la mélodie se prolonge sans se terminer. Un grand mérite qu'il faut remarquer, c'est que toutes les parties se tiennent bien entre elles et se correspondent dans un rapport parfait. Tout est jeune et de la même jeunesse ; la finesse des poignets et des chevilles, la minceur du mollet encore un peu haut, la virginité de la poitrine, même la gracilité du haut des bras et la légère étroitesse des épaules ; c'est bien l'élégance précise et chaste qui précède la plénitude de la beauté, dont elle est la première fleur.

En général, les femmes ne s'arrêtent pas volontiers aux tableaux qui représentent une femme nue, surtout quand c'est une figure isolée ; si elles regardent, elles passent et ne disent rien. Il semble qu'elles veuillent se défendre d'admirer et qu'il y ait là pour elles quelque chose qui les trouble et les inquiète, en leur donnant instinctivement et vaguement lieu de craindre pour elles-mêmes la pensée de leur nudité personnelle. Ici la fraîcheur de ce printemps trouve grâce devant elles, et j'en ai vu plus d'une s'y arrêter longuement, y revenir même, pour en jouir davantage et en conserver la mémoire. Je ne connais pas pour le peintre d'éloge plus précieux, et il doit y être plus sensible qu'à aucun autre.

Après ces œuvres, qui resteront les plus importantes, je parlerai plus rapidement d'autres ouvrages, dignes aussi d'être regardés et de laisser une trace dans le souvenir.

M. Ferrier a envoyé de Rome un *Enlèvement de Ganymède*. Jupiter, sous la forme d'un grand aigle, est descendu sur les pentes de l'Ida et remonte à l'Olympe en y transportant le fils de Tros et de Callirhoé pour le mettre à la place d'Hébé et l'y doter de l'immortalité divine. Le jeune homme, encore endormi et à côté duquel pend son carquois, est à demi couché, appuyé qu'il est sur le haut de l'aile du céleste ravisseur, tan-



CHLOÉ.

Dessin de M. J. Lefebvre, d'après son tableau.

dis que, de l'autre côté, l'une des pattes, passée sous la cuisse du dormeur, en soutient le corps d'une façon naturelle. Le sommeil de Ganymède est une idée heureuse, parce qu'il permet de laisser à son mouvement le calme abandonné si favorable à la beauté des lignes, et qu'il dispense de toute expression violente d'effroi ou de surprise, que Rembrandt a traduite d'une si plaisante manière. L'heureux sentiment du corps entièrement nu du jeune homme, et surtout l'agencement si difficile des lignes de ce groupe aérien méritent le succès que M. Ferrier a obtenu. Il faut seulement se souvenir que l'idée première se retrouve dans l'une des tapisseries du XVIe siècle, connues à Paris par les curieuses photographies de M. J. Laurent, conservées au palais de Madrid où elles sont désignées sous le titre de Suite des Poésies. La ressemblance avec cette tapisserie, d'une invention charmante mais pauvre et sèche de dessin, est trop frappante pour être fortuite, et M. Ferrier a du reste modifié certains détails avec un goût véritable; le changement de la position de la patte de l'aigle, qui dans la tapisserie est non pas sous, mais sur la cuisse, qu'elle peut blesser de ses griffes, en est un et des plus heureux. Rien de plus légitime d'ailleurs que ces emprunts d'un motif, repris avec un nouveau dessin et une nouvelle valeur. Raphaël lui-même n'a-t-il pas copié plus d'un personnage dans les fresques de Masaccio, à Florence? Poussin, David, bien d'autres encore, ont mis à contribution les bas-reliefs des sarcophages aussi bien que les statues antiques, et M. Ingres a tiré des intailles plus d'une grande figure. M. Ferrier a donc eu toute raison de prendre son bien où il le trouvait et de renouveler avec une grâce supérieure l'œuvre oubliée et incomplète du peintre inconnu. Il l'a fait avec assez de talent pour donner l'espérance d'œuvres plus complétement originales.

Parmi les sujets un peu cherchés, et peut-être trop délicats, figure un tableau de M. Ehrmann, le *Passage de Vénus sur le Soleil.* Ne croyez pas à une planche d'astronomie, traversée de lignes géométriques. Le buste impassible de Phœbus, encadré de nuages jaunissants, se voit au fond, et devant lui la déesse Vénus passe dans l'air enflammé en se préservant de ses rayons avec un voile qui s'arrondit au-dessus de sa tête. Le mouvement de la figure féminine est élégant, mais le tableau est trop petit. Il aurait fallu, pour développer la grâce de ce vol aérien, la grandeur naturelle, qu'au dernier Salon M. Machard avait si heureusement donnée à sa figure nue de la blanche Sélénè passant dans le ciel étoilé et se servant du croissant de la lune comme d'un arc, pour y ajuster et, grâce à sa mince courbure, lancer contre l'éther ses flèches argentines. Ici, dans la rapide indication du croquis où la dimension n'existe plus, l'œil et



LE PASSAGE DE VÉNUS DEVANT LE SOLEIL.

Dessin de M. Ehrmann, d'après son tableau

l'esprit voient mieux la figure à la taille véritable de la femme et de la déesse.

M. Maillart a représenté Thétis donnant à son fils Achille le glaive, forgé par Vulcain, avec lequel il vengera Patrocle. Gérard, dans une composition bien connue, avait montré la fille de Nérée s'avançant sur la mer dans un char entouré de tritons et de naïades. C'est sur la terre que M. Maillart a mis sa scène ; Achille est agenouillé, et la déesse aérienne, grande et longue comme une apparition, est descendue des cieux pour lui mettre le glaive dans la main. L'heureuse et très-habile eau-forte de M. Maillart, d'un beau style dans sa légèreté, montre du reste le parti du mouvement avec une justesse qu'aucune description ne saurait atteindre. Un autre tableau de M. Maillart met en scène une belle idée, celle du poëte, maître et dispensateur de l'immortalité, sous la figure d'Homère versant à boire à Achille. La composition n'a aucune analogie avec l'admirable tableau du Poussin, dans le goût de ses frontispices de Virgile et d'Horace gravés par Mellan pour les éditions de l'Imprimerie royale, mais incomparablement supérieur comme jet et comme force, qui est conservé dans la galerie du Collége de Dulwich, en Angleterre. Bacchus, nu et assis, verse à un poëte, à genoux devant lui, les bras étendus, et qui présente ses lèvres presque avec avidité, l'ivresse de l'inspiration. Quand on connaît cette vigoureuse création, une idée aussi analogue la fait aussitôt revivre avec force sous les yeux du souvenir, et le vieux Normand est un terrible adversaire. Ajoutons, pour réparer un oubli, que M. Maillart a aussi un bon portrait de femme âgée, Mme Paterson, habillée de noir, d'un grande simplicité et d'une belle tournure.

Je regrette de ne pas pouvoir louer pleinement les toiles de M. Puvis de Chavannes. Je ne ferai pas à la composition, qu'on a spirituellement appelée l'apothéose de Théophile Gautier et qui représente Radegonde écoutant, dans le cloître de Sainte-Croix de Poitiers, la lecture d'un poëte, sans doute Fortunat, le reproche que l'architecture du cloître soit déjà toute romane parce qu'il n'existe pas de monuments mérovingiens du VIe siècle ; mais on ne peut s'empêcher de dire que le meilleur, et toujours encore à l'état d'indication et d'intention, se compose des religieuses qui tirent de l'eau du puits du préau, de celles qui transplantent des fleurs, de celles qui passent au fond dans le deambulatorium ; vraiment, si l'auteur peint trop peu, il ne dessine non plus pas assez. Dans les œuvres de l'art, l'intelligence et l'idée ne se peuvent exprimer, ne peuvent même subsister, que si elles sont soutenues sinon par la complète beauté, au moins par la justesse de la forme.



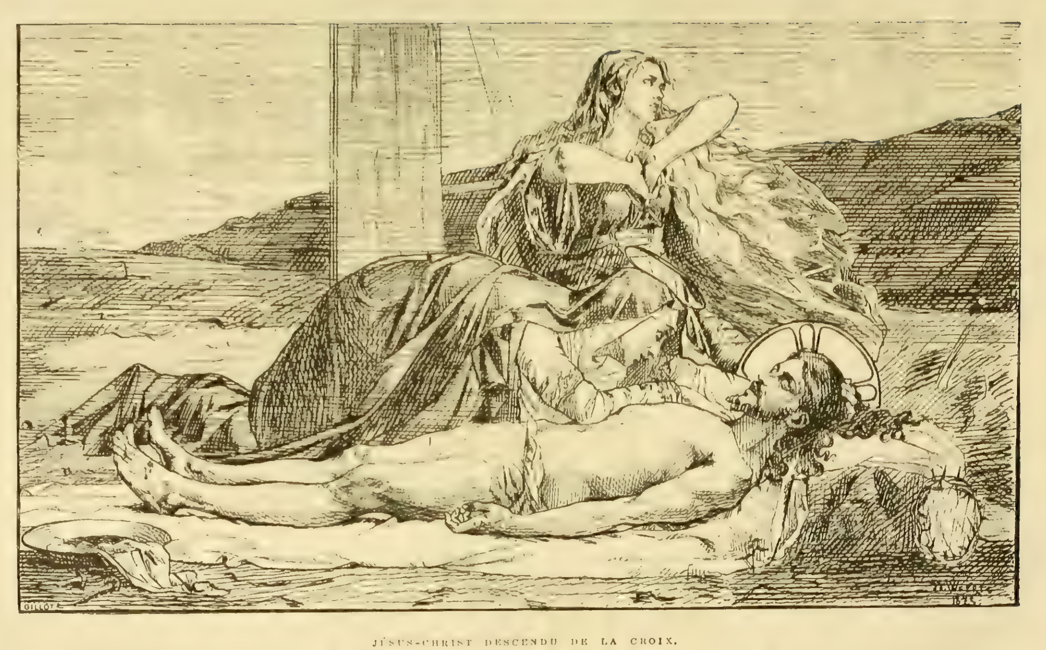
PHOTOGRAVURE GILLOT

LUTTEURS.

Croquis de M. A. Falguière, d'après son tableau.

On parle beaucoup plus du tableau de M. Falguière. Sa qualité de sculpteur y est certainement pour quelque chose, mais l'œuvre ne manque pas de vigueur. En somme, c'est une grande ébauche, poussée dans certaines parties, mais arrêtée volontairement pour ne pas perdre les bonheurs et les hasards de la première verve. En avant des banquettes d'un cirque qui n'a rien d'antique, et où sont éparpillés des spectateurs en paletot et le cigare aux lèvres, les deux lutteurs se tiennent et s'efforcent l'un contre l'autre. Dût-on me traiter de classique, ce qui est, paraît-il, une grande injure, deux lutteurs grecs ou romains, dont la nudité donnerait le même motif de lignes et de formes, me seraient plus agréables que ce terrible Marseillais et ce non moins invincible Savoyard. Dans leur exécution sommaire, qui se souvient parfois, notamment dans les têtes, des noirs actuels de la peinture de Géricault, les deux lutteurs ont de la vie et de la force ; le groupe est bien campé, et ils sont à leur affaire. On le peut voir dans le dessin de l'artiste et, comme j'aime beaucoup les dessins parce qu'ils donnent le fonds même et par là quelquefois le meilleur de ce que l'artiste a cherché, j'avoue que le croquis de M. Falguière me donne autant que le tableau, plus même, parce qu'il me dispense des têtes grossières, des banquettes crasseuses et des odeurs échauffées ; il a en même temps moins de réalités et plus de style.

M. Fernand Cormon nous entraînera bien loin du cirque forain de M. Falguière ; il a choisi, comme M. Becker, un sujet peu connu, et sur lequel l'article même du livret ne dit rien à trop de gens. Certes l'Inde a été un des pays de la poésie, et, sans aller jusqu'aux épopées mythiques, les traductions de la *Reconnaissance de Sacountala* et du *Nuage voyageur* sont de ces choses exquises et parfaites que tout le monde doit connaître, mais le Ramayana n'a pas la marque de poésie universelle et la qualité humaine générale, qui sont si merveilleuses dans Kalidasa. Je n'aurais qu'à tirer quelques livres pour parler longuement du roi Ravana, car ce n'est pas seulement le roi de Ceylan. C'est un Dieu, un géant à dix têtes, assez fort et assez hardi pour lutter contre Siva, et qui ne put être tué que par la main divine de Vichnou. M. Cormon, et en cela il n'a pas eu tort, car il n'aurait fait que de l'archéologie étrange et incompréhensible pour des yeux européens, a supprimé ses dix têtes, l'a réduit à n'être qu'un roi dont les femmes retrouvent le corps sur le champ de bataille où il est tombé. Ce n'est plus que Harold sur la plaine d'Hastings ou Charles le Téméraire dans la neige de Nancy, mais ici l'étrangeté et la fantaisie des costumes laissent encore une préoccupation de bizarrerie qui empêche de s'intéresser suffisamment à la scène. Il y a là du reste un compromis adroit entre le sentiment de Delacroix et celui d'Ary Scheffer,



JÉSUS-CHRIST DESCENDU DE LA CROIX.

Dessin de M. Weerts, d'après son tableau.

avec quelque chose de personnel qui mérite qu'on s'y arrête. M. Cormon pourtant fera bien de se souvenir que dans les arts les idées les plus simples et les plus claires sont les plus belles; ce sont celles-là qui sont comprises, qui laissent trace dans le souvenir et les seules qui peuvent durer. M. Cormon trouvera d'ailleurs de sublimes exemples de cette simplicité à Rome, où l'envoie le grand prix du Salon, par lequel le jury vient de récompenser la visée généreuse de son effort.

Sauf la *Vierge* de M. Bouguereau, je n'ai pas encore parlé de sujets religieux. Le plus grand nombre est très-mauvais; d'autres, comme on dit, sont traités d'une façon honnête, mais sans caractère, sans valeur d'invention et sans vrai mérite d'exécution. Je citerai cependant le Christ que M. Humbert a attaché à la colonne de marbre d'un coin de bâtiment dans le style très-riche du XVI[e] siècle italien. Il rappelle, sans la faire oublier, sa *Vierge* de l'année dernière; le fond du ciel à gauche a volontairement cet émail verdissant que la patine des années donne seule au bleu des anciens tableaux; l'étroite étoffe blanche du langouti est d'une apparence trop plâtreuse, et le roux des cheveux pourrait avoir plus d'accent, mais la figure est bien posée, et il y a dans le dessin du nu des morceaux savamment exécutés, notamment dans la poitrine. M. Weerts, un Flamand de France, a représenté le Christ descendu de la croix dans un grand tableau d'une forme inusitée, car il est tellement en largeur qu'il doit avoir été conçu pour une place réelle, et il n'était pas facile d'y arranger une composition de quelques personnages. A droite, le pied de la croix; au bas, le corps du Christ étendu et la Vierge pâmée à terre, vêtue d'une robe vert sombre avec quelques dorures au bas de la manche; la Madeleine, qui est en arrière, est le troisième personnage. Sans avoir de ressemblance avec le Christ de Champagne, celui de M. Weerts est posé aussi simplement, et l'ensemble, un peu sévère, un peu froid même, ne manque ni de caractère ni de solidité.

Cette année M. Laurens rentre dans le genre. Il semblerait presque tourner aux tableaux littéraires et, pour une nature aussi peintre, c'est une voie qui pourrait lui devenir dangereuse. Dans *l'Excommunication*, le roi Robert et la reine Berthe, assis sur un long siége appliqué au mur, demeurent muets et consternés; le cierge renversé brûle encore à terre, et l'on voit au fond, dans la baie d'une porte, les prélats et l'évêque qui s'éloignent. Mais tout cela, costume et architecture, sent un peu le théâtre, et l'on ne serait pas très-éloigné de se croire aux Français ou à l'Opéra dans une pièce montée avec soin. Le décor est, comme il convient, planté en angle; les prélats, qui sont d'ailleurs trop petits, ont l'air de rentrer dans la coulisse, et le roi semble attendre



L'EXCOMMUNICATION DE ROBERT LE PIEUX.

Dessin de M. J.-P. Laurens, d'après son tableau.

qu'ils aient disparu pour entamer le monologue ou le duo qui terminera le quatrième acte.

Je préfère de beaucoup *l'Interdit*. La porte de la façade d'une petite église romane est fermée par des arbres coupés; à gauche le cadavre d'un homme, entouré d'un linceul serré de bandes noires, est abandonné à terre; à droite, auprès d'une croix entourée d'un voile noir et dont le pied disparaît sous des branchages entassés, on voit, déposée sur le sol, une civière avec le corps d'une jeune fille couronnée de fleurs, dont la tête est encore appuyée sur le dossier de la civière et dont les mains, pour rester jointes comme dans la prière, sont tenues par des bandelettes. La couleur, plus pittoresque, s'harmonise bien avec le sujet, mais celui-ci est encore trop littéraire; l'effet du tableau, ce qui ne peut être qu'une exception, est presque tout entier dans ce qui n'y est pas, dans ce que le spectateur doit savoir d'avance pour être capable de le comprendre et de l'ajouter. Le prononcé de l'excommunication, avec le groupe des prêtres et ceux des courtisans, la fulmination de l'interdit au milieu du trouble de la foule des fidèles, eussent été de bien autres sujets et auraient donné bien davantage. Mais, en rendant d'ailleurs justice aux qualités que M. Laurens a continué d'y montrer, il faut rappeler qu'il était impossible à l'artiste de faire pour le Salon des ouvrages matériellement importants, occupé qu'il était par le travail de l'*Apothéose des Chanceliers* qu'il peint dans la coupole du palais de la Légion d'honneur. C'était un sujet difficile et un travail considérable, dont on dit grand bien et dont la nouveauté a du être plutôt de nature à exciter l'ardeur et la passion consciencieuse que M. Laurens a pour son art.

L'année dernière c'était un Polonais, M. Matejko, qui avait peut-être le tableau le plus important du Salon.

Les envoyés du Czar, apportant à Étienne Bathori le pain et le sel, étaient trop frappants pour que nos lecteurs ne s'en souviennent pas comme s'ils les avaient encore sous les yeux. L'ensemble manquait de sacrifices, et la gamme du jaune clair y montait hardiment presque jusqu'à l'éclat suraigu de la vibration la plus sonore; mais, malgré le touffu de la composition, malgré la richesse, surabondante jusqu'à la fatigue, des étoffes, des armes et des coiffures, il y avait là une puissance toute personnelle, une marque originale. Rien ne serait plus splendide si on le traduisait avec toutes les ressources de la tapisserie la plus riche, sans craindre pour le rendre de s'y servir dans les vêtements de la splendeur matérielle des fils d'argent et des fils d'or. Cette année M. Matejko a un sujet analogue, le baptême d'une cloche à Cracovie, en 1521, devant le roi Sigismond et toute sa cour. Les dimensions

seules sont différentes, et la petitesse relative de ce très-grand tableau de genre augmente les défauts plus que les qualités. C'est la même dominante jaune, la même profusion d'éclat, la même accumulation de splendeurs, le même enchevêtrement de personnages. Pour voir l'œuvre à sa vraie dimension, il faut se la figurer grande comme nature et de la taille de la première ; elle aurait alors sa vraie mesure et sa vraie valeur, et l'œil saurait mieux où se prendre et où s'arrêter. Quand on la transpose ainsi en la grandissant par la pensée, on remarque alors tous les mérites, qui ne se distinguent pas d'abord dans l'égalité du scintillement. Alors ce ne sont plus seulement des étoffes ; le geste et les têtes se détachent dans leur variété et leur caractère. Le coin droit du tableau, où le maître fondeur commande la manœuvre de ses ouvriers qui soulèvent de la fosse du moule la grosse cloche de cuivre neuf, brillant comme de l'or, est, à cause de la nature des vêtements des artisans, plus calme que le chatoiement endiablé des costumes resplendissants des nobles spectateurs, et par là même il éblouit moins et retient peut-être plus longtemps.

Il y a, dans le tempérament de peintre de M. Matejko, du barbare et de l'oriental, avec la violence de fougue d'un prodigue. Il s'exciterait plutôt que de se retenir, et il est attiré par le trop. Il y a chez lui un singulier mélange d'archaïsme et de réalisme, de naïveté brutale et de raffinements bruyants, joints à une préoccupation de types sauvages, à une recherche, à une profusion d'élégances voyantes, à une confiance dans les hardiesses entassées, et à la passion de l'étrange et du frappant ; mais de tout cela il résulte un artiste vigoureux, très-personnel, auquel il est même impossible de souhaiter certaines qualités parce qu'elles lui ôteraient les siennes, et celles-là ont surtout besoin de l'exécution large et rapide des grandes toiles. On s'étonne que dans celle-ci certains détails, des têtes par exemple, soient touchés avec cette finesse. C'est une habileté délicate, à laquelle l'artiste peut descendre, mais sans y demeurer ; elle lui pèse et il retourne bien vite à la recherche d'une tonalité soutenue sans sacrifices, dont le bruit ne lui fait pas peur et dans laquelle il trouve une harmonie par l'égalité de l'excès. M. Matejko n'est ni un penseur, ni un compositeur en un certain sens ; c'est un peintre matériel, mais là c'est un dessinateur et un exécutant très-vigoureux, dont les mérites sont bien rares.

ANATOLE DE MONTAIGLON.

(La suite prochainement.)

DE LA FORME DES VASES[1]

VIII.



Elles sont innombrables, encore une fois, les configurations de vases qui peuvent naître de la combinaison des droites avec les courbes et des formes cylindriques et coniques avec les formes sphéroïdales et ovoïdes. — Le vase *fusiforme* en est un exemple. — Mais la fantaisie a des limites marquées par ce raffinement de la raison qui est le goût.

En général, l'imitation est un principe hostile au beau, dans l'art céramique, surtout quand on la pousse jusqu'à la vérité littérale et qu'on l'applique indifféremment à tous les règnes de la nature. Il est permis sans doute que l'artiste, s'inspirant des grâces qu'il a observées dans les créations inférieures, imite le calice des fleurs, qui boit l'eau du ciel, ou reproduise le type de certains fruits, tels que la pastèque, le giraumont, la calebasse, qui, une fois débarrassés de leur pulpe, peuvent servir de récipient. C'est ainsi que les Chinois font quelquefois des théières ayant la forme d'une pêche, et qu'il est des hydries antiques et des œnochoé dont l'embouchure rappelle les inflexions du trèfle ou les lèvres d'une coquille... Mais il n'en est pas ainsi de l'imitation que l'on ferait en céramique des formes animales. Celles-ci n'y peuvent trouver place qu'à titre d'ornement accessoire.

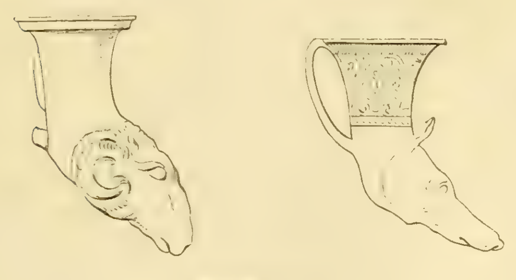
Façonner un vase à l'image d'une tête humaine, par exemple, comme on l'a pratiqué très-anciennement au Mexique et au Pérou, c'est provoquer l'idée repoussante d'un crâne évidé où l'on va boire; la figure d'un

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts,* t. XI, 2e série, p. 245.

poisson, d'un oiseau, d'un chien, d'un éléphant, et à plus forte raison celle de l'homme répondent à un organisme divinement travaillé pour la vie, la sensibilité et le mouvement; il répugne donc de changer ces figures en ustensiles inertes, de les torturer pour les faire servir à un usage familier. Et cette transformation serait encore choquante lors même qu'elle aurait un but plus élevé que l'utilité domestique, celui d'orner un grand jardin, un beau palais, un temple.

Lorsque l'architecture antique emploie des télamons en guise de piliers ou en manières de colonnes, elle a soin d'imprimer à ces figures humaines un sourire bestial et un certain caractère d'animalité, conformes à la fonction de servitude qu'elles remplissent. Dans le même esprit, mais avec plus de délicatesse, les Athéniens, quand ils firent poser un entablement sans frise sur des têtes de femmes, eurent l'attention de rassurer le spectateur par l'allégement du fardeau; et, pour laisser une signification symbolique à ces colonnes humaines, ils ne voulurent point qu'elles eussent l'air de gémir, même en effigie, sous le poids de l'architrave. Admirables leçons données par le génie grec à la céramique!

C'est donc partiellement et comme accessoires que le potier peut



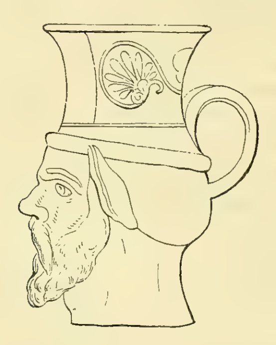
RHYTONS GRECS.

introduire décemment les animaux dans ses compositions céramiques. Les rhytons grecs se terminent souvent par une tête de chien, de bélier, de renard, dont le museau perforé laisse couler un filet de vin dans la bouche du satyre ou de la bacchante; mais de pareilles images n'ont rien de répulsif parce qu'elles sont en appendice et à l'état de métaphores.

Ainsi, les têtes de bouc, les masques de faune, les pieds de biche, les reptiles, les mascarons, et les êtres fantastiques, syrènes, griffons, dragons, chimères, monstres, peuvent entrer dans les compositions céramiques, soit pour former les anses ou pour en orner les attaches,

soit pour faire office de couvercles, soit pour ajouter à la grâce du support. Mais il importe, encore une fois, que les animaux et le corps humain ne soient pas le principal motif du vase, qu'ils accompagnent seulement la forme et n'y apparaissent que par accession et par fragments.

Lorsque les Égyptiens terminent leurs canopes par une tête d'Isis, cette tête figurant le couvercle du vase en indique la destination funéraire ; elle y est superposée à titre de symbole. La tête humaine, siége de la pensée, surmontant le vase funèbre, y apparaît comme une allusion



CANOPE A TÊTE DE FAUNE.

à la survivance de l'âme, et la tête d'Isis, en particulier, comme une image de la génération, signifiant ici la future palingénésie du mort.

Il n'est que les insectes, les scarabées, les abeilles, les mouches, les coquillages qu'il soit permis de mettre en entier et en relief sur un vase, et il convient alors que l'imitation soit aussi délicatement recherchée et aussi vraie qu'elle doit être conventionnelle et libre dans d'autres proportions et pour d'autres figures. La raison de cette différence est que l'esprit, en s'appliquant à l'observation des petites choses et des petits êtres, ne saurait avoir d'autre curiosité ni d'autre plaisir que d'en apercevoir les fins détails et les grâces menues. A cela près, l'art céramique, aussi bien que tous les arts décoratifs, doit se défier de l'imitation comme d'un moyen contraire au génie même de l'ornement, et cette vérité sera plus frappante encore quand nous chercherons, après les lois du sentiment dans la forme des vases, les lois du goût qui doit présider à leur décoration.

Mais, avant d'en venir à cet examen, on peut affirmer déjà qu'il en est de la céramique comme de l'architecture : la décoration doit y être prévue par le dessinateur et implicitement commandée par la forme. Si l'on veut que le vase reste monochrome et orné seulement de quelques filets dorés ou moulurés, il faudra y épargner les divisions, afin que la couverte colorante dans laquelle on l'aura immergé produise une belle tache de couleur qui sera d'autant plus franche, d'autant plus vigoureuse et savoureuse qu'elle s'étendra sur des surfaces non rompues et y fera masse. Au contraire, lorsque la potiche devra recevoir des peintures, des ornements distincts et circonscrits, la place de ces ornements et de ces peintures pourra être réservée dans la composition de la forme, au moyen de bandeaux, de listels, de baguettes, de fils de perles. Il faudra bien, par exemple, que tel médaillon futur soit d'avance encadré, que les figures, s'il doit y en avoir, trouvent un champ tout préparé sur une partie plate et verticale, semblable à un larmier circulaire, par exemple, de peur qu'elles n'aient à se tordre sur une convexité qui les dénature. Si le culot est travaillé à côtes, ce sera pour conduire l'œil du spectateur sur le point le plus orné. Si des cannelures sont creusées dans le collier, ce sera pour faire valoir par des ombres répétées les parties qui doivent demeurer claires et lisses.

Il est donc vrai que la forme d'un vase artistement conçu, surtout si c'est un vase de l'ordre pompeux et magnifique, doit donner l'avant-goût des ornements qui l'enrichiront et le pressentiment du décor qui en achèvera la beauté.

Ainsi le principe que les Grecs ont écrit les premiers dans leur architecture — que la décoration doit être solidaire de la construction — ce principe va droit à la céramique, où la forme préconçue et la matière employée doivent conseiller l'ornement qui leur convient. C'est la vérité qui se démontrera comme d'elle-même dans les chapitres suivants.

IX.

DE LA MATIÈRE CÉRAMIQUE.

Le lecteur doit s'attendre que, dans un ouvrage esthétique sur les arts décoratifs, il ne trouvera point leur histoire, ni les détails de leur formation matérielle et de leurs progrès scientifiques. Toutefois, comme le sentiment qu'éveille un objet d'art tient aussi à la qualité des matières qui le composent et aux procédés qui ont servi à lui donner sa

forme, il est nécessaire de connaître, au moins sommairement, ces différentes matières et ces divers procédés.

En considérant sous ce rapport les vases céramiques, on les peut diviser, comme l'a fait Brongniart, en trois grandes classes :

La première est celle des poteries tendres, rayables par le fer.

La seconde comprend les poteries dures, non rayables par l'acier et opaques.

La troisième, les poteries dures, translucides.

Dans la première se rangent les poteries mates, c'est-à-dire sans glaçures, les poteries lustrées, les poteries vernissées et les poteries émaillées ou faïences communes.

A la seconde appartiennent les faïences fines et les grès-cérames.

A la troisième, la porcelaine dure et la porcelaine tendre, laquelle, malgré le nom qu'elle porte, est une poterie à pâte dure.

Cette savante classification nous fait passer déjà par tous les degrés de la décoration rudimentaire des vases céramiques. La plus simple de ces décorations est aussi la plus ancienne, celle que Brongniart appelle *lustre*. Du limon pétri, façonné à la main, séché au soleil, constitua les premiers vases. Mais ces terres non cuites étaient fragiles et sujettes à se délayer dans l'eau. On imagina de les soumettre à l'action du feu, et d'en augmenter ainsi la consistance et la résistance. Cependant, comme les terres argileuses, après cette cuisson, qu'on n'avait pas su élever à une haute température, restaient encore poreuses et absorbantes, on chercha et on découvrit le secret de les rendre imperméables au moyen d'une couche vitreuse, d'une *glaçure*.

Ainsi de la nécessité naquit la première décoration des vases, décoration élémentaire, mais délicate, le lustre. Les poteries grecques de l'Attique, de l'Archipel, de la grande Grèce, de l'Étrurie, et celles de fabrication romaine se montrent le plus souvent revêtues de cette chemise fine de silice fondue et colorée par un oxyde métallique, dont la composition a si longtemps échappé aux analyses des chimistes, et qui, recouvrant de sa mince enveloppe la nudité mate des vases, en ferme les pores et y fait briller le jour.

Un autre genre de glaçure dont l'application aux poteries ne date, selon toute apparence, que du XIIIe siècle, c'est le *vernis* au plomb, vernis transparent, coloré et plus épais que le lustre. Cette glaçure insalubre couvrit la poterie commune, les ustensiles qui doivent aller au feu du foyer domestique, et le peuple s'y accoutuma, y prit goût, parce qu'il y trouvait un brillant qui flattait l'œil.

Toutefois, l'argile prenait à la cuisson des couleurs déplaisantes que

laissait voir la transparence du vernis plombifère. Les potiers, pour cacher ce ton rougeâtre et grossier de la terre cuite, désiraient rendre leur vernis opaque et blanc : ils y parvinrent en faisant calciner ensemble de l'étain et du plomb. Ce qui était un vernis fut alors transformé en un véritable *émail*. La poterie qui est recouverte de cet émail s'appelle faïence. En Italie, elle a pris le nom de *majolique*, parce que les procédés de fabrication dont se servaient les Italiens avaient été, dit-on, importés des îles Baléares, notamment de Majorque, Majorica. Qui dit faïence, dit poterie émaillée. Il y a donc un pléonasme, pour le dire en passant, dans les mots faïence émaillée, que presque tous les auteurs écrivent, et Brongniart lui-même.

L'émail stannifère, qui constitue la faïence, est la même substance vitrifiée et dure, *invetriatura*, dont Luca della Robbia recouvrit, en 1435, les sculptures en terre cuite qu'il voulait mettre à l'abri des intempéries de l'air, substance que les Maures d'Espagne employaient dans leurs poteries bien avant que Luca n'en fît l'application à la sculpture en haut ou bas relief.

Mais la faïence dont nous parlons est une poterie tendre dont la couleur se cache sous un émail opaque et empâtant, dont le grain n'est pas assez fin pour se prêter à des formes recherchées, à des contours purs, comme le prouvent les faïences de Rouen et de Nevers, ainsi que les majoliques, dans lesquelles il a fallu rétablir par les traits du pinceau la finesse des profils. De là l'invention d'un produit céramique plus délicat, la faïence fine ou *terre de pipe*. En introduisant du silex broyé fin dans l'argile plastique, on en vint à la dégraisser et à la blanchir. Mais une fois la pâte rendue blanche, il n'était plus utile de la cacher sous un revêtement opaque et il convenait, au contraire, d'y appliquer une glaçure transparente. On a donc substitué à l'émail opaque un vernis cristallin et plombeux. Le vase façonné ayant été cuit en biscuit, c'est-à-dire ayant reçu au four cette première cuisson qui le laisse mat — on voit ici combien le mot biscuit est impropre, — le vase, disons-nous, est immergé dans une bouillie claire de matière vitreuse et fusible, qui sera vitrifiée quand la pièce aura passé au four une seconde fois.

Le mélange du silex en poudre avec l'argile plastique a fait donner à cette poterie, qui est une faïence fine, le nom de *cailloutage*. L'invention en est attribuée aux célèbres potiers anglais Atsbury et Wedgwood, qui florissaient au milieu du siècle dernier. Cependant leur faïence fine, *earthen-ware*, n'est autre que la poterie qui s'était fabriquée

en France, à Oiron, en Poitou, de 1525 à 1568, et qui est dite mal à propos faïence de Henri II [1]. C'est entre la poterie émaillée ordinaire et la terre de pipe que se placent les fameuses faïences de Bernard Palissy, sur lesquelles nous reviendrons dans le chapitre consacré à la décoration des vases. La pâte de ces faïences est dure, imperméable, infusible, comme celle des terres de pipe; elle est recouverte d'un émail stannifère, tantôt dur, opaque, très-difficilement rayable par l'acier, tantôt plus transparent, plus tendre, et non sans ressemblance avec les glaçures de la faïence fine.

Des améliorations sensibles ont été introduites depuis quelque dix ans dans la fabrication française de la faïence fine. La pâte était à l'origine composée d'argile plastique et de silex : nos potiers y ont ajouté le kaolin qui la blanchit sans la rendre trop courte, et le feldspath qui, donnant au biscuit une légère tendance à la vitrification, en rapproche les molécules et en rend le grain serré. L'emploi du kaolin, du feldspath et du silex dans la faïence fine a même pris un tel dévéloppement que l'argile n'y entre plus guère que pour un quart. De plus, par l'addition d'une petite dose d'oxyde de cobalt, aussi bien dans la pâte que dans la couverte, on a éteint ce qui restait de coloration jaunâtre et l'on a obtenu des granits plus blancs que les faïences usuelles.

A la seconde classe des poteries se rattachent les grès-cérames.

On appelle ainsi une pâte d'argile plastique, dégraissée avec du sable et cuite à une très-haute température. Cette pâte donne des pièces solides, dures, imperméables par elles-mêmes (c'est-à-dire sans le secours du vernis), pouvant se fabriquer d'une très-grande dimension et dont la couleur varie du gris-perle au rouge-brun; elle reçoit ordinairement une glaçure au sel marin, et elle constitue, pour les usages domestiques, une excellente poterie. Mais les grès-cérames communs avec lesquels on fait les cruchons pour la bière et pour les eaux minérales, les pots à beurre, les bouteilles d'encre, les vases chimiques, échappent aux observations de l'esthétique. L'art qui nous occupe doit regarder surtout aux choses dignes d'être ornées.

1. L'auteur de l'*Art de terre en Poitou*, M. Benjamin Fillon, au moyen des connaissances les plus variées et avec une sagacité rare, a établi d'une manière irréfutable que les faïences dites de Henri II ont été fabriquées à Oiron dans une officine appartenant à la maison de Gouffier, et dirigée par une femme distinguée, Hélène de Hangest, mariée à Artus Gouffier, seigneur de Boisy, grand maître de France. M. Fillon a également prouvé que les monogrammes qu'on voit sur ces faïences ne sont pas exclusivement ceux de Henri II et de Diane; que celui de Claude Gouffier, fils d'Hélène, se composait d'un H et d'un double C, comme le monogramme royal.

En mêlant à la pâte des grès-cérames, comme on l'avait fait pour celle des faïences fines, des matières qui entrent dans la composition de la porcelaine, le kaolin et le feldspath, on en compose le grès-cérame fin, lequel se prête à des façonnages plus délicats, comporte des ornements en relief aux contours déliés et purs, et sert à former des objets de luxe, des objets d'art. Par la nature de leurs éléments, les grès-cérames fins tiennent le milieu entre le cailloutage anglais et la porcelaine dure.

Nous voici arrivés à la poterie par excellence, à celle qui fut inventée en Chine quelque deux siècles avant notre ère, la porcelaine, dont les qualités essentielles et distinctives sont la blancheur et la translucidité de la pâte, la dureté et l'inaltérabilité de la glaçure nommée *couverte*.

L'argile caractéristique de la porcelaine est le kaolin. C'est une terre rocheuse, friable et infusible que l'on combine avec une roche fusible, le feldspath. Une première cuisson de la pâte, qu'on appelle le *dégourdi*, la raffermit assez pour qu'on puisse facilement lui donner la couverte par immersion. Cette couverte consiste en feldspath mêlé de quartz, quelquefois de gypse, mais toujours sans plomb ni étain. Après la première cuisson de la pâte, on la couvre de sa glaçure et les deux substances, pâte et couverte, cuisent ensemble à une température si élevée qu'elle dépasse celle qui est nécessaire à la fusion du minerai de fer. La couverte en se fondant contracte avec la pâte une liaison intime, presque continue, et le tout devient translucide. Le vase se trouve alors enveloppé d'un émail inaltérable, et l'on peut dire que la porcelaine, même avant qu'elle ait reçu les splendides décorations dont elle est susceptible, est déjà une des plus étonnantes productions de l'industrie humaine s'élevant à la hauteur d'un art.

Mais la composition et les procédés qui viennent d'être indiqués sommairement sont ceux de la porcelaine dure.

Il existe une autre porcelaine qu'on appelle *tendre*, non pour exprimer que la pâte en est moins dure, mais à cause de la tendreté du vernis rayable dont elle est revêtue, et aussi parce qu'elle ne résiste pas à l'action d'une température élevée, c'est-à-dire que la porcelaine tendre, exposée au même feu que la porcelaine dure, serait fondue longtemps avant que celle-ci fût cuite.

Cette belle matière fut inventée en France par ceux qui cherchaient à imiter la porcelaine dure chinoise dont on ignorait alors la composi-

tion. La porcelaine tendre se fabriquait à Saint-Cloud dès l'année 1695. C'est un verre à demi fondu plutôt qu'une poterie. La pâte en est formée principalement d'une matière vitreuse, appelée *fritte*, qui, à une température élevée, donnerait du cristal ; mais comme il ne faut qu'une demi-vitrification pour faire de la porcelaine, on mêle à cette fritte une terre marneuse, gluante, qui d'abord la rend ductile, propre au façonnage, et qui en retarde ensuite la fusion. La glaçure dont on l'enveloppe est un vernis plombeux, fusible à une température relativement basse et facilement rayable.

C'est la porcelaine dite pâte tendre qui a valu tant de célébrité à la manufacture de Sèvres, de 1750 à 1864, et dont les produits sont si recherchés sous le nom de *vieux Sèvres*. Profondément translucide, la porcelaine tendre française peut recevoir les parures les plus délicates, et par cela même qu'elle n'est pas une poterie d'usage, elle appartient exclusivement à l'art décoratif. Telle qu'on la fabrique de nouveau à Sèvres, elle admet l'emploi des émaux colorés qu'on y applique au pinceau, et qui en cachent la transparence par places, ce qui augmente les ressources du décorateur.

La porcelaine tendre anglaise, — les Anglais n'en font guère d'autre, — n'a pas la même composition que celle de France. Formée à peu près des mêmes éléments que la faïence fine, la pâte de cette porcelaine, modifiée par un addition d'os de bœuf calcinés, devient capable de subir au grand feu une demi-vitrification analogue à celle de la porcelaine dure, et qui, rapprochant les molécules fortement, leur donne la cohérence en même temps que la translucidité. Pour ce qui est de la glaçure, c'est un vernis cristallin plombifère. Moins séduisante que la nôtre, la porcelaine anglaise est en revanche plus ferme, plus solide, et elle se prête également à la formation des vases les plus magnifiques et au façonnage des services les plus modestes.

Telles sont les différentes sortes de poteries. Pour prendre intérêt à ce que nous allons dire touchant la manière de les décorer, le lecteur avait besoin de ces notions rudimentaires, qui, à voir les choses par l'extérieur, peuvent se résumer ainsi :

Les premiers vases d'argile sont tendres et mats.

Ils sont ensuite glacés d'un enduit vitreux, transparent et très-mince : c'est le *lustre* des poteries grecques et romaines.

Puis on les fait d'une pâte dure et on les recouvre d'une glaçure plus épaisse, plombeuse et transparente, qui prend le nom de *vernis* et qui caractérise les poteries communes, ou bien on fabrique les poteries plus

dures encore et on les glace en les faisant cuire avec du sel marin : ce sont les grès-cérames. Quand la glaçure devient stannifère et opaque et qu'elle masque la couleur de la pâte, on l'appelle *émail :* c'est ce qui constitue la faïence.

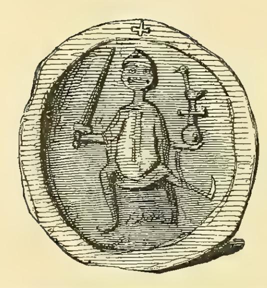
Enfin la céramique invente des matières qui peuvent se marier au feu avec un revêtement transparent de même nature, de façon à devenir translucides. Ce revêtement se nomme *couverte :* c'est la glaçure des porcelaines.

CHARLES BLANC.



UN HUMORISTE ANGLAIS

JOHN LEECH



bjet de la faveur publique dans son pays pendant un quart de siècle, c'est à peine si le nom de l'artiste anglais qui figure en tête de cette notice est connu de quelques personnes dans le nôtre. Il ne l'est guère, en effet, que des voyageurs qui, de 1841 à 1864, conduits à Londres par leur désœuvrement ou par le mouvement de leurs affaires, ont eu l'occasion de feuilleter alors quelque numéro du *Punch* abandonné dans le filet d'un wagon ou sur la grande table des paquebots. De telles visions, si rapides, ne sont point de nature à laisser un souvenir durable. D'autre part, deux légers croquis, envoyés ici à notre Exposition universelle de 1867, ne pouvaient suffire à mettre leur auteur en lumière. Ils ne furent remarqués que par un petit nombre de délicats. Cependant le nom de John Leech mérite de prendre place dans la mémoire de tous les amateurs auprès d'un autre nom justement célèbre, celui de William Hogarth.

John Leech ne nous apparaît pas plus que William Hogarth comme un caricaturiste. Ils se servent l'un et l'autre du crayon ou de la brosse dans une fin étrangère à celle du rire qui est le but des déformations apportées à la réalité par la caricature. On sait quel terrible moraliste, quel satirique violent, cruel, implacable, fut ce grossier saxon d'Hogarth dont le génie amer, vigoureux, animé par une verve endiablée, fit hurler sous le fouet les laideurs, les infirmités et les vices de ses contemporains. Il s'attaque aux monstruosités morales et pathologiques de son temps, — étroitement solidaires, celles-ci de celles-là, — avec l'emportement san-

guin et la bilieuse énergie d'une misanthropie indignée, révoltée dans tous ses instincts honnêtes. Hogarth est de la famille de Timon d'Athènes, une sorte d'Alceste trivial et brutal.

Dans l'œuvre immense de John Leech, rien de cela. John Leech ne montre ni colère ni haine pour le vice; il ne veut point le voir, il en détourne ses yeux qu'attirent, retiennent et occupent exclusivement de moins âpres sujets. Il n'est point un satirique, mais plutôt un critique; et encore... un critique aimable, enjoué, indulgent. Il ne connaît point le rire féroce, le rire endenté de William Hogarth, ni même le large rire de notre Daumier. Il sourit. Son sourire n'eût point choqué Lamartine, l'ennemi déclaré du rire. Il ne voit que les petits travers de la société au milieu de laquelle il se meut: travers qu'il partage (il se met lui-même en scène quelquefois); travers qu'il absout, qu'il aime; travers d'éducation, inoffensifs; travers de coutumes et de costumes; travers plastiques de l'individu, si fréquents dans la vie anglaise, insouciante du ridicule et où foisonne l'individualité des caractères.

Les romans dont les traductions se sont tellement multipliées en France depuis vingt ans, Dickens, Thackeray, W. Collins, Bulwer Lytton, etc., nous ont appris par l'inépuisable abondance de leurs types, que chacun en Angleterre se présente avec une façon d'être toute personnelle à travers la commune enveloppe imposée par la communauté de l'action sociale. Cette révélation est sans cesse confirmée par l'œuvre de John Leech. Et la sincérité de ce dernier nous est démontrée par la constante popularité qui l'a suivi, sans se démentir un moment, depuis ses débuts jusqu'à sa mort, et lui survit. Or ce n'est pas à l'artiste que s'attache la popularité. Les foules, elles, sont impuissantes à mesurer la valeur de l'œuvre d'art; c'est l'observateur exact, subtil, c'est l'interprète du réel, du vrai qu'elles applaudissent; en quoi elles sont bon juge.

Là précisément est le trait essentiel du talent de John Leech et sa part de génie. Il est doué d'une telle sûreté d'observation qu'il surprend et fixe au passage les détails caractéristiques et les plus humbles, les plus fugitifs du mouvement et de l'expression, c'est-à-dire de la physionomie générale. A ma connaissance, il n'existe pas une histoire plus vraie, plus vivante, plus fidèle dans sa douce ironie, ni plus variée des mœurs et des usages anglais au XIXe siècle que celle qu'il en a tracée avec une mesure et un tact qui n'interdisent point la gaieté, avec une délicatesse qui n'exclut point la profondeur. S'il m'est permis d'emprunter une seconde image à la même source, je dirai que le style de John Leech, dans ses meilleurs œuvres, me rappelle volontiers celle des *Femmes savantes* et des *Précieuses ridicules*.

De pieuses mains ont recueilli, classé, catalogué et récemment exposé à Londres plus de douze cents dessins de John Leech, exposés aujourd'hui à Brighton.

Avant de pénétrer plus avant dans l'analyse de cet œuvre considérable, je voudrais apporter ici quelques documents, des éléments inconnus de sa biographie. Je les crois de nature à jeter quelque lumière sur cette genèse toujours mystérieuse, sur la formation même du talent de l'artiste. — Heureux ceux qui comme celui-ci ont eu la rare fortune d'une éducation propice. Que de germes précieux, en effet, dans tous les ordres d'activité propres à l'homme, sont chaque jour stérilisés par les fatalités adverses du premier milieu !

John Leech est né en 1817. Son père était un homme d'une haute intelligence, lettré, du goût le plus cultivé comme le plus sûr. Sur sa mère, je trouve dans une chronique anglaise un détail dont l'éloquence suffit à la peindre. Je transcris textuellement :

« ... Dans notre visite au collége de Charterhouse, nous avons vu la cour de récréation qui est si spacieuse que dans l'une de ses moindres parties on a pu établir un magnifique jeu de cricket. Bien que l'établissement soit entouré de hautes murailles, des maisons environnantes on a vue sur cette cour.

« A ce sujet, J... m'a raconté sur la mère d'un des carthusians (nom que l'on donne aux élèves du collége) une anecdote qui m'a semblé charmante et que voici :

« Cette dame, consultant sa raison plutôt que sa tendresse maternelle, avait placé son fils à Charterhouse. Si pénible que fût pour elle cette séparation, elle était résolue à s'abstenir d'aller voir son fils trop fréquemment; elle se rendait compte de la nécessité où se trouvait l'enfant de vivre désormais de la vie commune. Elle eut la force de caractère suffisante pour ne pas sacrifier l'avenir au présent. Cependant elle voulait voir son fils. Elle n'eut d'autre préoccupation que de satisfaire son désir sans être vue de lui. Pour en arriver à ses fins, elle loua une chambre dans une des maisons dont les fenêtres ouvraient sur la cour de récréation. Là, cachée derrière un rideau, elle avait tous les jours la joie de contempler l'enfant.

« Parfois elle l'apercevait se promenant, un bras passé autour du cou d'un de ses jeunes camarades; parfois aussi jouant et sautant avec l'entrain de son âge; dans ce cas elle exerçait à distance une surveillance plus attentive encore.

« Vous pouvez voir d'ici la chambre où elle se tenait, ajouta J... — Regardez cette fenêtre, précisément celle-ci. »

L'enfant dont il est question dans ce récit est John Leech, et la mère, sa mère. « N'est-ce pas d'elle, conclut le chroniqueur, que notre artiste a pris son caractère et sa grandeur d'âme ? »

On s'explique aisément de quel amour cette mère fut toujours entourée par John Leech. Ce sentiment se traduisit par la suite jusque dans ses œuvres. Parmi ses dessins on remarque une grande quantité de compositions charmantes ayant trait aux enfants et qui ne lui ont été inspirées que par les nombreux et riches souvenirs de sa propre enfance et de sa propre famille.

Entouré de tels soins, épié avec une telle sollicitude, le génie de John Leech devait se montrer précoce et se développer rapidement, librement.

L'illustre statuaire Flaxman, faisant un jour une visite aux parents du petit John, surprit celui-ci, alors âgé de trois ans, assis sur les genoux de Mme Leech et crayonnant avec gravité. L'attention de Flaxman ayant été arrêtée par le dessin de l'enfant, il dit au père :

« That boy's drawing is wonderful. Do not let him cramped by lessons in drawing. Let his genius follow its own bent : he will astonish the world. »

« Le dessin de ce garçon est merveilleux. Ne l'entravez point par des leçons de dessin. Laissez son génie suivre sa pente naturelle : il étonnera le monde. »

Avec sa grande expérience, l'auteur des célèbres compositions de l'*Iliade* voulait qu'on abandonnât l'enfant à sa propre inspiration, redoutant pour lui l'influence de tout dogmatisme. Il avait entrevu, prévu l'originalité du dessin de John Leech et en éloignait la cause la plus fréquente d'altération, l'enseignement pédant et routinier qui substitue à l'observation directe des phénomènes extérieurs un répertoire de formules graphiques toutes faites.

Les conseils de Flaxman furent écoutés et scrupuleusement suivis. Jamais John Leech ne prit une leçon de dessin.

On a conservé quelques-unes des œuvres de son enfance. Ce sont de petits croquis teintés d'aquarelle et exécutés quand il avait six ans, huit ans. Ils sont vraiment précieux par l'esprit comique et par l'entente du mouvement dont ils témoignent déjà. — L'un d'eux (six ans) représente une malle-poste attelée de quatre chevaux de couleur isabelle lancés à fond de train. Un critique anglais a pu comparer cet attelage à celui du char d'Apollon. On y trouve déjà toute la chaleur, la verve et le goût qui devaient rester les qualités principales des compositions de l'artiste.— Dans un autre dessin (huit ans) on reconnaît Roméo et Juliette. L'héroïne,

que l'enfant a douée avec intention d'une corpulence excessive, lève vers la lune des regards extatiques. Roméo lui dit : « I would I were a glove upon that hand ! — Je voudrais être un gant sur cette main ! » L'humour s'accuse là très-librement. Bientôt l'enfant se passionna pour les choses du sport. Il en garda le goût toute sa vie. A quatorze ans il enlevait d'un pinceau hardi, large, limpide, une aquarelle charmante, bien qu'enfantine par les accessoires du premier plan. Elle représente une course au clocher, à travers une immense étendue de plaines sablonnées, coupées de longs sillons, hérissées d'obstacles, de murs en pierres sèches, de haies, de cours d'eau et de bosquets. L'attitude des cavaliers et l'allure des bêtes sont d'une justesse d'observation tout à fait remarquable.

John Leech fit d'excellentes études au collége de Charterhouse, comme nous l'avons dit[1]. Ses classes terminées, pendant quelque temps il étudia la médecine et suivit alors les cours du célèbre chirurgien Stanley, à l'hôpital San-Bartholomeo. Tout faisait présager à cette époque qu'il embrasserait le même carrière, et les démarches nécessaires furent faites pour le placer en qualité d'élève auprès de sir George Balingall, à Édimbourg. Mais, entraîné par un penchant irrésistible, il renonça tout à coup à ses premiers projets. Il avait dix-sept ans, et désormais se livra en entier à l'art qui a rendu son nom populaire dans toute la Grande-Bretagne.

Il arriva promptement à la réputation. En 1840 il publiait deux grammaires comiques où les règles et les exemples servaient de texte aux commentaires drôlatiques de son crayon : *Comic latin Grammar* et *Comic english Grammar*. Sa mémoire était pleine encore des croquis jetés en abondance aux marges de ses livres d'études.

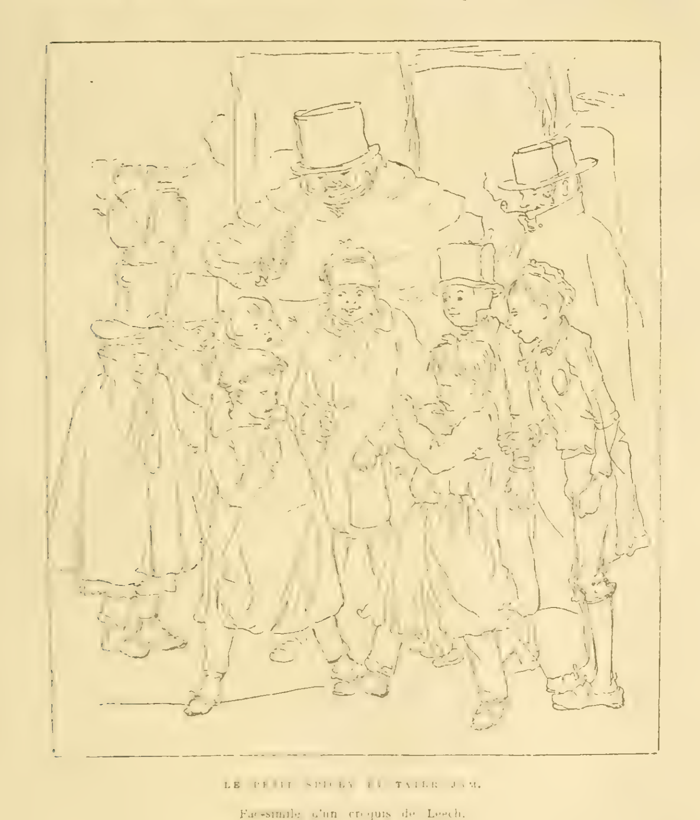
De l'année suivante (1841) date son chef-d'œuvre. Il a pu, par la suite, faire aussi bien, jamais il n'a mieux fait; jamais son crayon n'a été plus simple, plus précis, plus expressif, plus magistral que dans l'admirable série intitulée : « *Children of the Mobility*. Enfants de l'Aristocratie du Ruisseau. »

D'abord le blason. L'écu est écartelé en quatre carreaux ou cantons. Au canton dextre du chef, un vieux chapeau de forme haute, cylindrique, tout bossué; à senestre, deux pipes en sautoir au-dessus d'une pinte d'ale. Au canton dextre de la pointe, un poing fermé; à senestre, un âne bâté. En guise de cimier, une tête de loup présentée de face avec cette double

1. Son fils vient de terminer son éducation dans le même collége et la dernière année y a remporté un prix de dessin fondé sous le nom de Prix-Leech.

devise : *Hoo, woo* et *Kim up :* emblèmes de l'ignorance, des instincts brutaux, de l'abus des boissons et du tabac, et de la misère.

Première planche. — *La famille Flim.* Sur le pavé, quatre enfants affublés de loques indescriptibles. L'un d'eux, un pied nu, l'autre chaussé,



LE PETIT SPICEY ET TABLE JAM.

Fac-simile d'un croquis de Leech.

Dieu sait comment, tient dans la main gauche un poisson pourri, et de la droite une théière d'où l'eau s'épanche. Un second garçon, à tête d'hydrocéphale, à chevelure farouche, enfoui dans un immense habit d'homme, un cerceau et une pipe aux mains, contemple le hareng d'un œil d'envie. Dans un coin, une petite sauvagesse se désaltère à une pinte. Mais une

grande fille d'environ quatorze ans, les jambes nues, les pieds nus dans des bottines veuves de leurs élastiques, un vieux tartan chastement croisé sur sa poitrine d'enfant, montre un doux et charmant visage tout souriant. Ses cheveux en bandeaux sont soigneusement lissés. D'où cette légende : « On dit que les enfants de l'aristocratie du ruisseau n'ont en général aucune prétention à la beauté. Il n'y a cependant pas de règle sans exception, et miss Marguerite Flim est une exception. »

La série des *Children of the mobility* se compose de huit planches.

Deuxième planche. — *Le petit Spicey et Tater Jam.* Le dessin que nous reproduisons nous dispense de toute description. Il est accompagné de cette légende :

« Le petit Spicey. Crois-tu que tu me fais peur, toi ?

Tater. Eh ben, et toi, donc?

Spicey. Ah ! tu m'cognes !

Tater. C'est toi qu'as commencé.

Spicey. Eh ben, attrape ça !

Tater. Et toi, ça !

Garçon boucher. C'est bien fait pour toi, petit, le grand a raison !

Enfant de l'asile. Tape dessus, Tater, c'est ça, dans les côtes, bravo !

Cocher de fiacre. V'là un mauvais coup, c'est pas de jeu !

Garçon boucher. — Avec ça ! Ça se fait aujourd'hui. Tape dessus, Spicey ! Assomme-le, Tater ! C'est ça. (Un policeman apparaît, sépare les combattants, la victoire reste indécise.) »

Troisième planche. — Dans le fond, une voiture armoriée conduite par un cocher joufflu, poudré, couvert d'un manteau à vingt-quatre collets. Au premier plan, trois petits déguenillés, les enfants de M. et Mme Blenkinsop. Il fait froid. — Dans la légende, l'artiste transcrit les paroles prononcées à l'intérieur de la voiture.

« Adeline, fille de sir William et de lady Grippesous. Regarde donc, papa, ces pauvres malheureux comme ils frissonnent ! Je t'en prie, regarde-les ! Vois, papa, ce pauvre petit garçon qui tient le châle de la petite fille, il est tout en haillons ! Et vois comme la petite fille pleure ! Et le grand garçon, comme il paraît affreusement malade !

Le papa. — Je vois, ma chérie. »

Quatrième planche. — Master Bob White et master Nick Baggs. Deux ramoneurs grelottant sous la neige. — Et la voix de l'égoïsme que l'artiste extrait d'un corps de bourgeois invisible vêtu de chauds habits, s'écrie : « Eh ! que voulez-vous que j'y fasse ? Moi aussi je tremble et je suis glacé ! »

Et la série se poursuit, nous montrant avec la même verve les misères et les espiègleries de la rue[1].

Du jour au lendemain de cette publication, John Leech fut célèbre.



LES ENFANTS DE M. ET Mme BLENKINSOP.

Fac-simile d'un croquis de Leech.

C'est à ce moment que le journal *le Punch* s'attacha John Leech. Le choix était heureux, car c'est à l'artiste qu'il dut pendant vingt-trois ans

1. M. Bentley va éditer un recueil de contes d'enfants (textes anglais et français) écrits par M. Yveling Rambaud et destinés à accompagner les plus beaux dessins de la série des *Children of the mobility.*

le meilleur de sa vogue, depuis 1841 jusqu'au jour de la mort de l'artiste, le 29 octobre 1864. — Le *Punch* lui a donné des successeurs, il n'a pu le remplacer.

Malgré son incessante collaboration au célèbre journal satirique (environ trois mille dessins), le fécond dessinateur publiait encore : — Deux grands volumes contenant cent soixante-douze dessins sur cuivre et sur acier empruntés pour la plupart aux illustrations de romans parus dans *Bentley's Miscellany;* — plusieurs autres romans et publications périodiques, notamment *Christopher Tadpole* (trente-deux dessins), *la Croix de Handly* ou *la Chasse de M. Jorrock* (cent deux dessins), le *Journal hebdomadaire* (cent dessins), le *Journal illustré* (douze dessins); — *Comic History of England* (1847-1848), deux volumes; — *Comic History of Roma* (1851), un volume; — de nombreux *Sporting books, Punch's pocket books and Almanak, Christmas books,* Livres de Noël de Charles Dickens, etc., etc. L'œuvre de l'artiste représente un total de cinq mille dessins.

Il n'est pas une seule des compositions de John Leech que l'artiste n'ait dessiné trois fois. En quelques traits rapides, précis, essentiels, il disposait d'abord son sujet, les groupes, les attitudes, et déjà fixait l'expression. A cette première pensée succédait l'esquisse du même motif sur papier végétal. Cette esquisse, destinée à être reportée sur bois, était aussi terminée que possible. En dernier lieu l'artiste procédait avec le soin le plus minutieux au report sur bois. Ce sont les premiers croquis, les premières pensées qui forment la collection récemment exposée à Londres. John Leech avait lui-même le sentiment que c'était là le meilleur de son œuvre. Ces feuilles volantes, au jour le jour, passaient de ses mains dans celles de ses sœurs qui les conservaient avec un soin religieux et montrent aujourd'hui une extrême complaisance à en permettre la vue et l'étude aux amateurs[1].

Les dessins de prime-saut sont incomparablement supérieurs dans l'œuvre de l'artiste aux gravures terminées des mêmes dessins, tels qu'ils ont été publiés dans le *Punch* et ailleurs. Assurément il faut, pour une part au moins, faire peser la responsabilité de cette regrettable différence sur les graveurs. Mais si le mode d'interprétation est en général médiocre, lourd, commun, dénué de charme et de l'esprit du modèle, il faut bien

1. Depuis la mort de leur frère, les demoiselles Leech se sont dévouées tranquillement, sans ostentation, mais avec une constance touchante à perpétuer la gloire de l'artiste. C'est à elles que je dois les renseignements biographiques contenus dans cette notice.

dire aussi que John Leech lui-même affadissait singulièrement son propre travail en voulant le conduire au plus haut point de perfection. Si John Leech, en effet, réunissait dans son dessin toutes les conditions du style le plus caractéristique; s'il possédait en maître cette concision de la ligne qui définit un type, cette décision du contour qui anime le mouvement, cette justesse piquante du trait qui assure l'expression, il ne me paraît pas qu'il ait montré le sens le plus élémentaire de la couleur ni même de la lumière, du clair-obscur. Je ne trouve guère de recherche en ce sens que dans quelques eaux-fortes de la collection Bentley.

Cette lacune n'était point sensible pour le public anglais qui, semblable à tous les publics du monde, ne cherchait dans l'image que l'exactitude plaisante, ici, du fait représenté, et nullement l'œuvre d'art. Il en est de même en France où la foule a confondu dans la même admiration, par exemple, Grandville et Gavarni. Toutefois, si John Leech ne sait rien emprunter aux vivantes magies de l'ombre et de la lumière, si ses gravures sont teintées assez pauvrement de hachures rapides, plates, nulles, neutres, sans valeur; quelle vie séduisante, quel esprit au contraire, et quelle finesse dans ses moindres croquis! La pureté et la simplicité du trait y rappellent les dessins des maîtres anciens. Il n'y met pas un coup de crayon inutile : tout porte, tout y a sa signification nécessaire et concourt avec une merveilleuse intelligence à l'unité d'ensemble. Au premier regard, on reconnaît les points fondamentaux du motif, ceux sur lesquels l'artiste appuyait le sens et la beauté de son sujet. Les têtes surtout sont dignes d'être spécialement étudiées à ce point de vue. Voyez les dessins que nous empruntons à la série des *Children of the mobility*.

Ce qui me frappe le plus ici, c'est le sang-froid, le posé, la netteté, la certitude en quelque sorte impeccable de l'improvisation. Dans ce qu'il montre, aussi bien que dans ce qu'il sacrifie, on constatera un discernement infaillible. De là cette sobriété de lignes qui donne au dessin de John Leech une exquise légèreté. A ce titre, il est permis, sans être taxé d'exagération et en dépit de la modernité des sujets traités par l'artiste, de comparer ces admirables croquis aux meilleurs croquis italiens du XVI[e] siècle. Sir Edwin Landseer, le célèbre peintre d'animaux, a pu dire avec raison : « Il n'y a pas un dessin de John Leech qui ne mérite les honneurs de l'encadrement. »

John Leech a fait un grand nombre de caricatures politiques : je les néglige pour m'arrêter de préférence aux scènes de mœurs. Précisément je trouve quelques pages de M. Taine, *Promenades dans Londres*, où

l'éminent écrivain analyse une collection de dessins du *Punch* sans en nommer les auteurs. Je lui emprunte la description de ceux que j'ai reconnus comme étant de John Leech :

... Pas un seul dessin sur l'infidélité du mari ou de la femme, et chacun de nous sait combien en France ces dessins étaient nombreux, surtout il y a quinze ans; ils le sont moins aujourd'hui, mais on en trouve encore. Au contraire, ici le mariage est honoré, on en représente les douceurs, les affections, la poésie intime. Par exemple, « *samedi soir, arrivée du steamer des maris* ». La jetée est couverte de femmes, la plupart jeunes, et dont le visage rayonne de joie; les enfants dansent de plaisir; quel accueil! Voyez, par contraste, le même sujet entre les mains d'un dessinateur français, le train des maris au Tréport ou à Trouville; on les représente comme des fournisseurs grotesques, grognons et trompés. — Même sentiment dans les scènes conjugales. — Auguste, pendant les premiers mois de son mariage, entreprend de faire le thé. C'est au bord de la mer, dans un joli cottage; lui et sa jeune femme, demi-enlacés, approchent de la fenêtre pour contempler le calme du grand ciel et la beauté du soir. Cependant la théière éclate, le chien hurle et le domestique effaré arrive au bruit. Raillerie douce : l'artiste envie les distractions du couple heureux qu'il met en scène...

Edwin et Angelina se sont donné rendez-vous au bout de la jetée; mais l'un a pris la branche droite, et l'autre la gauche. Arrivés au bout, ils s'aperçoivent à cent mètres de distance; il faut qu'ils fassent trois milles pour se rejoindre. — Une jeune dame, bonne écuyère, a sauté haies et broussailles, et laisse sa rivale empêtrée par derrière : « — Me voilà, j'espère, débarrassée de miss Georgina, et dans la même prairie qu'Auguste. » En effet, un cavalier se montre à distance. — Deux amoureux à cheval se promènent sur la plage de Brighton; l'air y est bien meilleur pour la santé que les brouillards de Londres. « Du moins, tel est leur avis. » L'ironie est bienveillante; évidemment l'artiste se dit : « Que ne suis-je à leur place! » — Aussi les fait-il élégants du mieux qu'il peut, bien habillés, bien élevés; les jeunes filles surtout sont charmantes; Punch se représente comme amoureux, en extase devant leurs blonds cheveux dénoués; son cœur bat : c'en est trop, ne soyez pas si jolies. — En voici toute une volée, dix-huit dans une crique au bord de la mer, dans toutes les attitudes, penchées sur leur dessin, brodant, ramassant des échantillons de minéraux, rieuses; c'est « la Grotte des sirènes ». — Notez qu'elles sont honnêtes et que le dessin l'est autant qu'elles; dans les cavalcades, dans les coups de vent sur la jetée, il ne dévoile rien; s'il touche à leurs jupes, c'est pour les rabattre. Par la même raison, la galanterie est respectueuse; l'attentif tient l'écheveau, mouche le petit frère; il n'est pas conquérant, mais plutôt soumis; elles le grondent et le mènent. — Parfois ce sont elles qui font le premier pas; là-dessus, les *Fast Girls* fournissent à la satire; l'une à l'écart laisse le jeu de croquet pour causer avec qui de droit; l'autre, au moyen d'une partie d'échecs, se ménage un tête-à-tête. Au besoin, la maman entame l'affaire; telle matrone, fort digne, entourée de ses trois filles, jette sa ligne dans les eaux ecclésiastiques, vers un jeune clergyman, riche et bien apparenté, qui est chez elle en visite : « Je suis bien heureuse, dit-elle, cher monsieur Cecil Newton, de vous trouver orthodoxe; je n'ai pas besoin d'exprimer l'espérance que vous ne donnez pas dans cette triste hérésie qui prescrit le célibat du clergé! » Pour lui, sa mine empêtrée, sa grimace édifiante et sentimentale, son regard glissé en coulisse sur les trois jolies amorces, sont bien comiques. — En tout cas, dans les dessins comme dans les romans, on voit toujours le mariage à l'horizon, au bout

du chemin; on ne soupçonne pas qu'il y ait des stations intermédiaires; or, selon le mot de Shakspeare, « tout est bien qui finit bien. »

Voilà nos gens mariés; regardons les scènes d'intérieur. Elles ne sont point déplaisantes, amèrement satiriques; point de bourgeois grimés, de vilains enfants grognons et tyrans, comme ceux que Daumier dessine si largement et avec une haine si manifeste. Presque toujours ici l'artiste juge que l'enfance est gracieuse et belle. — Il y a du tapage dans la *nursery;* ce sont deux attelages de petits garçons et de petites filles, quatre par quatre, qui cavalcadent au son d'une trompette; mais leurs joues sont si roses, et tout ce petit monde est si joyeux! — Deux fillettes dans un jardin viennent avec beaucoup de sérieux proposer à grand'maman de sauter à la corde. — Une autre a trouvé des ciseaux et travaille gravement à couper les cheveux du petit frère; c'est qu'il a voulu être chauve comme grand-papa. — Le soir de Noël, dans le large salon paré de houx et illuminé, on danse, et le grand-père souriant fait vis-à-vis à sa plus petite fille, une bambine de six ans qui relève sa robe et fait la révérence d'un air gai et mutin. — Ce sont les incidents, parfois les accidents, mais toujours la douceur intime et persistante de la vie domestique.

Il est vrai que le père a bien des embarras : six, huit, dix enfants, et qui souvent s'échelonnent d'année en année... Il se sent responsable, il dirige, il administre. — Par exemple, il a résolu d'introduire chez lui l'hydrothérapie; un par un, on voit les pauvres bambins en longue chemise, coiffés de toile cirée, tout grelottants et désolés, approcher de la douche froide, pendant qu'il brandit la rude brosse à frictions. — L'hiver est venu, il faut à toute la maison de fortes chaussures économiques; le cordonnier est là; et sous l'œil paternel, toutes les fillettes désespérées laissent enfouir leurs petits pieds dans d'énormes bottines à clous. — Le père veut passer une semaine au bord de la mer; comme la sujétion de l'hôtel lui pèse, la caricature le montre s'installant sur la plage; deux cabines ou voitures de bains serviront pour le coucher; on cuira le dîner en plein air; tantes, enfants, maman, tout le monde y travaille; le grand fils de vingt ans, le cigare aux lèvres, épluche les légumes. Le père, cependant, debout, d'un air sarcastique et satisfait, inspecte et gouverne; à le voir, il est clair que sa volonté n'aura pas de contradicteurs; sa carrure, son regard, ses mains croisées derrière son dos ou enfoncées dans ses poches, sa gravité, son flegme, la rareté de ses gestes et de ses paroles, tout annonce en lui le sentiment de l'autorité incontestée et légitime. — Exagération, fantaisie, caricature, je vous l'accorde; mais le document n'en est pas moins instructif; il ouvre une percée sur la vie d'une famille anglaise; on devine pourquoi ils ont et comment ils gouvernent une demi-douzaine ou une douzaine d'enfants.

Portraits de domestiques; comme la classe est très-nombreuse et que dans chaque famille aisée ils sont nombreux, l'artiste les met souvent en scène. D'une part, il peint leurs misères; dans une société aristocratique leur rang est fort bas, et on les rabaisse à d'étranges emplois. — Une vieille lady solennelle et commandante se promène au parc accompagnée de son chien et suivie de son grand domestique : « John Thomas? — Milady? — Portez Beauty; pauvre chérie, elle commence à être lasse. » — Même scène entre une fillette de seize ans et sa femme de chambre ou gouvernante; celle-ci porte déjà deux chiens, un sous chaque bras, et la petite patricienne s'écrie : « O Parker, vous auriez dû porter Puppet aussi ! Il va avoir les pieds mouillés! » — Pluie battante; un lord économe, bien abrité dans sa voiture, dit à ses gens qui ruissellent sur le siége : « Bonté céleste! avez-vous des parapluies, là dehors? — Non, milord. — Alors donnez-moi vos chapeaux neufs, ici dedans. » — D'après beaucoup de petits

faits, je crois qu'en France ils ont moins de confortable, mais qu'ils sont traités avec plus d'égards. A tout le moins, on ne les tient pas à une aussi grande distance; la créature humaine se maintient plus intacte et disparaît moins sous la livrée. Toujours revient la différence foncière, celle qui sépare le pays de la hiérarchie et le pays de l'égalité. — D'autre part, l'artiste montre leurs ridicules. Par un effet de l'institution aristocratique, chaque classe de la société voit sous elle une classe inférieure, s'en distingue avec obstination et ne souffre pas qu'on l'y assimile. Thackeray a peint vivement ce travers; c'était celui de la cour de France sous Louis XIV. Ici il est aussi vivace chez le laquais que chez le gentlemen; or rien de plus grotesque que l'orgueil d'un valet. — Un domestique de milord annonce à milord qu'il le quitte, parce qu'il a vu milord sur l'impériale d'un omnibus. — Un laquais consent à porter du charbon de terre dans la nursery. « Si madame me le demande comme une faveur, je ne ferai pas beaucoup d'objections; mais j'espère que madame ne me prend pas pour une fille de service. » — Ils se croient des gentlemen parce qu'ils sont beaux, bien habillés, bien nourris, et qu'ils prennent leurs aises. Ils sont délicats, ils se soignent, ils veulent avoir de belles façons. L'un, dans la calèche, consulte son livre de paris. Un autre, qu'on appelle pour monter derrière la voiture, s'étend languissamment et refuse : « Si madame trouve qu'il ne fait pas trop chaud pour elle, je trouve qu'il fait trop chaud pour moi. » — « Jane, dit une jeune mariée à sa femme de chambre, j'ai vu avec surprise que personne d'entre vous ne s'est levé quand je suis allée à la cuisine tout à l'heure. » — L'autre, redressant la tête, lui répond d'un air rogue : « Vraiment, madame! Eh bien, c'est nous que nous avons été surpris de ce que vous soyez venue dans la cuisine ousce que c'était l'heure que nous étions à déjeuner. » — Mais il faudrait voir les figures, les gestes; quand je cherche des mots pour les traduire, je n'en trouve point, sinon en anglais. La langue du pays rend seule les choses du pays, par exemple le museau acariâtre de la domestique qui, faute de beauté, est restée fille, le contentement, le sérieux, la majesté et la servilité du valet de pied qui se sait bel homme.

Amusements : presque tous sont athlétiques. Il suffirait de feuilleter ces albums pour voir combien le goût des chevaux et de la chasse dangereuse est national. Sur trois numéros il y en a un qui représente les mésaventures et les incidents de l'équitation. Incessamment on raille les cavaliers timides et maladroits; on se moque des étrangers de distinction qui hésitent devant un obstacle et ne trouvent point de plaisir à se casser le cou. — Grandes chasses au renard l'hiver par le froid, à travers les broussailles nues; les petits garçons et les petites filles les suivent sur leurs poneys. — Les jeunes filles sautent les haies, les fossés, les barrières à cinq traverses, piquent droit à travers les taillis, descendent au galop les fondrières; grandes, sveltes, sûres de leur assiette, elles arrivent à fond de train, enlèvent leur cheval par-dessus les clôtures, et font honte aux cavaliers novices. — De grosses mamans, au large dos, trottent avec les autres, sous la conduite du maître d'équitation; des familles entières, depuis le grand-père de soixante-dix ans jusqu'à la fillette de six ans, chevauchent au bord de la mer comme un clan de centaures. Miss Alice, qui a huit ans, monte le grand cheval de son père et offre son poney à maman, qui est un peu nerveuse.— Il est visible qu'elles ont besoin de grand air et de mouvement. Dans une course en pays de montagnes, vieilles et jeunes, enveloppées de waterproofs et de tartans, sont perchées sur l'impériale avec les hommes; l'intérieur de la voiture n'est bon que pour les chiens qui s'y prélassent. Au bord de la mer, par une bourrasque, elles arpentent la jetée; le vent qui souffle dans leurs cheveux, les averses qui les mouillent, ne font que les mettre en joie; il y a

là un instinct primitif, celui du lévrier et du cheval de course; il leur faut l'effort musculaire et les intempéries du ciel libre pour fouetter leur sang. J'ai vu de jeunes Anglais, à Paris, en hiver, laisser toutes les nuits et toute la nuit leurs fenêtres ouvertes. — Cela fait comprendre leur passion pour tous les exercices en plein vent, pour le cricket, pour la pêche et la chasse. — Le ciel descend en eau, toute la campagne semble une mare; le vieux gentleman sous son waterproof manœuvre opiniâtrément sa ligne. — La rivière est gelée; avec une pioche, un paysan lui perce la glace, et il jette son hameçon dans le trou pour avoir un brochet. — Aucun embarras, ni dépense, ni danger ne les arrête... Sur trois sportmen, il y en a au moins un qui, à la fin de sa vie, s'est rompu un membre. Là-dessus, les plaisanteries ne tarissent pas. — Un gentleman à cheval s'informe à son voisin de sa bête, qu'il trouve un peu rétive : « Oh! elle est bien connue, elle a cassé plus de clavicules que pas une autre en Angleterre. » Un petit monsieur musqué part pour la chasse au cerf, et, arrivé au bureau du chemin de fer, dit à son compagnon, grand gaillard solide : « Prenez-vous l'aller simple ou l'aller et retour? — Moi, je prends l'aller et retour, parce que je connais le cheval que je vais monter; mais vous, vous feriez mieux de prendre l'aller simple avec un billet d'assurance[1]. » La perspective est désagréable. — Non pas toujours. Pour certains tempéraments, la difficulté, la peine, le péril, sont des excitants.

Mêmes caractères chez la plupart des petits garçons. Le dessinateur les montre précoces d'une autre façon que les nôtres, non par la malice, l'esprit, la précocité des sens, mais par l'audace et la vigueur. Ses voyous de la rue (*street boys*) si maigres et si petits ne sont pas des Gavroches; ils ont les poings plus exercés que la langue; un bon mot leur plaît moins qu'un tour de force. Deux de ces pygmées en hiver veulent pousser une boule de neige haute deux fois comme eux pour bloquer une porte, et, à demi gelés, se trouvent heureux et à leur aise. — Quant aux riches, ils ne sont pas moins aventureux et résistants que les pauvres. — Deux bambins décrochent un bateau pour aller seuls en mer. — Leurs plaisirs sont rudes et bruyants; ils pataugent jambes nues dans les criques, ils pêchent des pieuvres qu'ils rapportent embrochées dans le salon. Tout petits, ils apprennent à boxer, et ils boxent avec des gants devant leur maman. Le père, qui vient les voir à l'école, s'enquiert de leurs progrès : « Oh! cela va assez bien : il y a déjà trois camarades que je puis rosser, et Fred ici peut en rosser six, moi compris. » Un autre, sur son poney gros comme un terre-neuve, prend son élan pour sauter une petite rivière, et répond au domestique qui lui fait des objections : « Mon cheval et moi, nous savons nager. » — B... me disait que dès l'enfance on leur répète : « Vous devez être un homme » (*a man*). Ils sont élevés dans cette idée qu'ils ne doivent pas pleurer, ne jamais donner un signe de faiblesse, qu'ils sont tenus d'être hardis, entreprenants, protecteurs du sexe faible. Un tout petit dit à une grosse dame effrayée par un troupeau de bœufs : « N'ayez pas peur et mettez-vous derrière moi. » Un autre de six ans, sur son poney chevelu du Shetland, crie à ses grandes sœurs qui sont au balcon : « Holà! hé! jeunes filles, si vous avez l'idée de faire un tour à cheval sur les sables, je suis votre homme. » — Par contre, ce que l'artiste raille le plus volontiers en lui, c'est la gloutonnerie. Emily lui a tout offert pour l'amuser : sa boîte à peinture, son piano, ses livres, et il grogne : « Hi! hi! je n'appelle pas cela de l'amusement! Ce qu'il me faut, ce sont des figues, ou du pain d'épice, ou un grand morceau de tofé! Voilà ce que j'appelle de l'amuse-

1. Au bureau des chemins de fer anglais, on peut acheter, moyennant un supplément, un billet d'assurance sur la vie.

ment! » Naturellement le dessinateur conforme le type physique au type moral. Il ne les fait pas fins, mais robustes et rudes. De plus, il exagère à plaisir leur bravoure naturelle. Deux bambins sur un âne veulent franchir un fossé devant lequel un monsieur à cheval hésite. Un gamin de cinq ans, les mains dans les poches, dit à son oncle, grand gaillard bien emmitouflé qui va sortir et songe aux rôdeurs nocturnes : « Dites donc, oncle Charles, si vous ne vous sentez pas à votre aise pour vous en retourner seul, eh bien, je vous ferai la conduite jusque chez vous. » — Défalquez de la caricature la saillie voulue et trop forte, il reste la chose elle-même, du moins la chose telle que les Anglais la voient ou veulent la voir. Sur cette donnée, avec les rectifications et les confirmations convenables, on peut voir la chose telle qu'elle est.

Que de jolis motifs encore dans cette collection du *Punch!* — Vieux gentilshommes gourmés, guindés, raides et d'une politesse du plus grand air; — adolescents importants, suffisants, le stick aux lèvres; — bonnes grosses vieilles dames toutes souriantes; — aimables femmes surprises en de familières et charmantes attitudes, celle-ci par exemple : assise devant le foyer bondé de coke incandescent, elle relève légèrement le bas de sa robe et appuie sur le garde-feu la pointe de son petit pied qui dépasse à peine le bord de son jupon brodé; — jeunes filles au bord des plages, le corps tendu contre la brise qui chasse derrière elles leurs longs cheveux flottants et leurs vêtements; — amazones intrépides; — enfants vaillants, riants, de belle humeur.

Dans ses illustrations de romans, John Leech ne paraît point prendre son texte au sérieux. Aux scènes les plus tragiques, duels, enlèvements, assassinats, captations de testaments, spectres, apparitions, arrestations, noyades dans les souterrains noirs subitement inondés, exécutions, il mêle toujours un élément comique; il amplifie l'expression dramatique de telle sorte qu'il n'y a pas à s'y méprendre : cela n'est pas arrivé.

Dans le nombre, il y a cependant des scènes fantastiques d'un effet puissant : *le Fond de la mer*, *l'Aile de l'est*, où il montre les effroyables surprises de la mort.

Mais ce sont là des échappées dont il revient vite pour rentrer dans son vrai domaine, la douce satire des mœurs.

La grâce des lignes dans les figures de jeunes filles et de jeunes garçons, la vigueur expressive du trait dans les figures d'hommes et de femmes, la délicieuse beauté des enfants, la sincérité de l'observation, la vie de l'ensemble, l'esprit du détail, la clarté du sujet par la décision du geste; il n'en faut pas tant pour expliquer la vogue immense qui s'attacha au crayon de Leech pendant vingt-trois ans. Il était si charmant, ce crayon : original, spontané, naturel, « genial », et si honnête dans sa gaieté n'effleurant même pas le vice. Ses jeunes dames, j'y insiste,

étaient si aimables et aussi ses enfants! — Il excellait à traduire tous les menus épisodes de la vie du sport et de la vie nautique; la vie des rues, des halles, des quais, des jardins publics, des chemins de fer, des bals, des tavernes, des monts-de-piété, des élections, des théâtres; les saisons



CROQUIS DE LEECH POUR LES *Children of the mobility.*

et leurs modes; toute la vie sociale d'une grande cité étudiée à son niveau moyen, point très-élevé, mais pas très-bas non plus; bourgeois, populaire même, mais non vulgaire. Il était encore, ce crayon, ennemi de toute prétention; il cinglait doucement le mauvais goût dans les mœurs, dans la toilette, dans les usages, tout ce qui est affecté, bouffi, mesquin.

Mais sa plaisanterie s'attaquant seulement à de très-petits sujets était toujours inoffensive; quand il lui arrive de mordre, sa morsure est sans venin.

Avant tout, par-dessus tout il est *anglais*. Son idéal masculin est le gentleman clément, généreux, délicat, brave, rempli d'abnégation et... bel homme. Son idéal féminin est la jolie jeune dame, séduisante dans son léger embonpoint, saine, bien portante, nullement coquette dans le sens fâcheux du mot, mais soigneuse de sa beauté, attrayante par sa simplicité, exempte d'affectation et, en toutes circonstances, naturelle.

Depuis son début, en 1841, par la série des *Children of the mobility*, jusqu'à sa mort arrivée en 1864, John Leech n'interrompit point son œuvre un instant. Il traita avec succès tous les genres qui relèvent du crayon. Dois-je le dire? on admire beaucoup en Angleterre l'illustration que Leech a faite de *The Comic History of England* par Gilbert Abbott A'Beckett. Eh bien, j'avoue que je ne partage point cet enthousiasme. Dans cet ordre d'idées l'*Histoire romaine* me plaît beaucoup plus; le comique y est moins cherché. On y remarquera, dès 1851, l'amusante ironie du classique, la parodie qui devait fournir une carrière de succès, bien imprévue alors, sur nos petits théâtres lyriques. Je regrette que les conditions de propriété ne nous permettent pas de reproduire, par exemple, le joli motif représentant *Romulus et Rémus découverts par un doux berger*. Ce serait également une précieuse indication du talent de Leech que la vue de quelques-uns des merveilleux dessins colorés qu'il fit chaque année pendant vingt ans pour le *Pocket Book* publié périodiquement par le *Punch*. Il faut y renoncer, ce n'est pas sans regrets.

En 1872, il se forma à Londres un comité de souscription en vue d'acheter une partie des dessins originaux de John Leech. Ce comité était composé d'hommes en possession d'une grande autorité en matière d'art : lord d'Abergavenny, le colonel Bourne, membre du parlement, le docteur John Brown, Edgar Boëhn esquire, John Ball esquire, le très-honorable sir Robert Collier, lord Fortescue, John Fergusson esquire, Alphonse Lampre esquire, Evan Llewellyn esquire, lord Charles Mount, le colonel G. A. Maude, George Macilwain esquire, George Turner Phillips esquire, le professeur John Ruskin, Cecil Russel esquire, Tom Taylor esquire, Alfred Holst Tourrier esquire. — L'illustre critique d'art, John Ruskin, un des penseurs les plus originaux, les plus hardis, les plus convaincus en matière d'esthétique, publia dans le *Times*, à cette occasion, une lettre dont j'extrais les lignes suivantes :

« Je désire voir la collection divisée, soigneusement datée. Un choix de toutes les parties serait placé en bonne lumière et de façon permanente

dans chacune de nos grandes villes. J'avoue franchement que je ne veux pas en avoir à Oxford pendant que j'y suis, parce que je craindrais que l'attrait du dessin portât préjudice aux autres études des élèves; je suis convaincu que s'ils devaient étudier John Leech, ils ne feraient pas autre chose.

« Mais dans nos écoles, esclaves du dessin linéaire, faire voir aux élèves ce qu'est réellement le dessin appelé à représenter quelque chose de mieux que des machines et ce qu'on ne peut imiter par aucun moyen géométrique, leur donnerait une intelligence de la vie du dessin telle, qu'ils ne pourraient la recevoir de la meilleure méthode imaginable. »

Le comité réunit rapidement la somme nécessaire à l'acquisition de cinquante dessins originaux de John Leech qui vont être offerts et exposés à la *National Gallery*.

Nous ne croyons pas être indiscret en ajoutant qu'il en est entré aussi un certain nombre en 1866 dans la collection royale des dessins originaux des grands maîtres à Windsor.

Si les sœurs de l'artiste consentaient à diviser ce qui leur reste des dessins de leur frère, nous sommes certain que les musées d'Europe et d'Amérique ambitionneraient avec le même zèle la possession d'un choix de ces œuvres si dignes d'intérêt.

Le talent de John Leech est, en effet, tellement varié, il est à ce point humain et artiste tout à la fois, qu'il s'adresse également à la foule et aux connaisseurs, à ceux que le sujet suffit à charmer et à ceux qui goûtent la vie, l'expression, la puissance, la perfection du dessin. John Leech est, en Angleterre, le premier qui ait montré dans un genre secondaire un tel souci de la pureté et de la justesse du trait. Il analyse avec une aimable subtilité les petites faiblesses de ses contemporains et flatte les jolis côtés de son milieu social avec mille raffinements de douceur et de séduction.

Chez John Leech, il faut le répéter, parce que c'est un trait caractéristique, la vieille rudesse anglaise s'est extrêmement adoucie. Je l'opposais à Hogarth au début de ces quelques pages : j'aurais pu étendre la comparaison et opposer son aimable philosophie aux violences, aux brutalités, aux grossièretés, aux indécences, à l'âpreté, à l'ardeur de vengeance, au fiel, à la haine des caricaturistes anglais en ce siècle, du misérable Gillray, de Bunbury, de Seymour, d'Alken, de Rowlandson, et surtout de l'apostat Cruikshank, dont les œuvres pleines d'imagination, de verve, de fougue, d'énergie, d'ardeur, de fantaisie, de trait, de caprice, sont à l'œuvre de Leech ce qu'une suite de furieuses invectives serait à la fine épigramme d'un galant homme et d'un lettré.

Jusqu'à John Leech la caricature anglaise est une arme politique empoisonnée, forgée pour servir les passions de la forme du gouvernement appelé *représentatif.* C'est la révolution de 1688 qui la mit aux mains des artistes britanniques. Si John Leech frappe moins fort, il n'est pas moins fertile en combinaisons burlesques, ni moins abondant en créations comiques, ni moins riche d'imagination. Il apporte seulement plus de délicatesse et de douceur dans l'ironie. Il est l'homme d'une nouvelle époque.

Malgré cette transformation, et peut-être à cause de cette épuration même, hésitera-t-on à le classer au rang des maîtres du genre. Moi, je n'hésite point. Sa place est même plus haute à mes yeux, parce qu'il a su donner à ses improvisations la netteté, la certitude, le caractère du dessin des grands artistes. Ce caractère, c'est la *concision.* — En écrivant ce dernier mot je pense à la définition qu'en a donnée Shakespeare et par laquelle je veux clore ce travail, dût-elle le condamner : « La concision est l'âme de l'esprit. »

ERNEST CHESNEAU.



LES FIGURINES DE TANAGRA

AU MUSÉE DU LOUVRE[1]



III.



A la fin d'un précédent article j'essayais, si les lecteurs de la *Gazette* s'en souviennent, de montrer que les statuettes de Tanagra, considérées au point de vue de la préparation et de la cuisson de la terre, comme à celui de la confection du moule, de la retouche et du parti pris de la coloration, ne présentaient pas toutes les mêmes caractères; et je trouvais dans cette diversité la preuve de l'existence de quatre groupes de fabriques, dont je proposais une classification provisoire.

Ces différences, en quelque sorte matérielles, imputables à la qualité même de l'argile et à l'habileté plus ou moins grande de l'ouvrier, sont d'ailleurs le seul indice de la multiplicité des fabriques. Quant aux sujets traités, ils sont partout les mêmes; la manière de les comprendre est aussi toujours à peu près semblable. Évidemment les ateliers de la région tanagréenne s'inspiraient tous des mêmes idées, et, quelle que pût être leur rivalité commerciale, ils ne formaient

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XI, p. 297.

à vrai dire qu'une seule école céramique, d'une remarquable unité.

Cette unité est même si grande que l'on ne peut se défendre de la pensée que tout ce peuple de figurines a vu le jour dans un très-court laps de temps; pas une ne marque la transition entre la gaucherie brutale de l'époque primitive et la délicatesse d'un art déjà à son apogée; pas une ne révèle l'inexpérience d'une fabrication qui s'essaye; pas une enfin ne trahit une de ces décadences qui se précipitent si vite lorsque le goût commence à se vicier. On dirait qu'à une certaine époque, — époque où le sentiment artistique était déjà cultivé jusqu'au raffinement, où l'habileté des plus humbles ouvriers était stimulée par la vue d'innombrables chefs-d'œuvre, — un caprice de la mode a mis tout à coup ces figurines en vogue; que pendant un siècle ou deux il a été d'usage d'en remplir les tombes; et puis que tout à coup le goût public a changé, qu'il ne s'est plus trouvé d'acheteurs pour ces statuettes, et que les fabriques de Tanagra ont toutes cessé d'exister.

Il n'est point facile de déterminer l'époque de cette floraison éphémère de la céramique de Béotie. Aux termes de la loi grecque, des fouilles ne peuvent être entreprises qu'avec une autorisation du ministère de l'instruction publique, — autorisation que la Société archéologique d'Athènes parvient toujours à faire refuser —; la moitié des antiquités trouvées appartient de droit au gouvernement, et l'autre moitié ne peut être exportée hors du royaume; le transport même d'un point du territoire à un autre ne se fait pas sans une foule de vexations, sous prétexte de surveillance. Or les Grecs qui font des fouilles, paysans ou spéculateurs, se soucient médiocrement de partager le bénéfice après avoir supporté seuls tous les risques et toutes les dépenses; ils ne se soucient pas davantage de n'avoir pour acheteurs possibles que leurs compatriotes, gens en général à bourse assez mal garnie et peu généreux estimateurs des objets d'art; il s'ensuit que toutes les fouilles sont clandestines, qu'un tombeau une fois vidé est soigneusement recouvert de terre, afin que personne ne découvre la piste des travailleurs; que les objets dont le transport ne serait point facile et la vente lucrative restent enfouis ou sont détruits; qu'enfin il est impossible à un archéologue de voir des morceaux antiques *in situ*. Celui qui écrit ces lignes a vainement essayé pendant quatre ans d'assister à l'ouverture d'un tombeau grec. La méfiance des fouilleurs va si loin, que jamais ils ne disent à un étranger de la discrétion duquel ils ne se croient pas sûrs, la vraie provenance de l'objet qu'ils lui apportent. Insiste-t-il trop pour la savoir, on lui désigne la première localité venue; la Société archéologique d'Athènes ignore ainsi l'origine de la moitié des objets conservés dans son musée.

Tous les renseignements positifs que l'on peut tirer du rapprochement des objets dans une tombe, des pièces de monnaies qu'on y trouve parfois, — quoique fort rarement, — surtout de la forme des lettres et de la rédaction même de l'inscription gravée sur la stèle, nous font donc presque absolument défaut. Je dis presque, parce qu'une douzaine d'inscriptions provenant de tombeaux de la Mégaride, et qui, au lieu d'être gravées sur une stèle, étaient tracées sur un petit rectangle de marbre encastré dans la pierre de la tombe, ont été portées à Athènes en même temps qu'une cinquantaine de statuettes trouvées dans la même fouille. Ces statuettes semblaient postérieures, quoique de peu d'années, à la grande masse de celles de Tanagra. Or les inscriptions dataient, à n'en pas douter, de quelques années avant Alexandre. J'ai pu voir aussi quelques petits fragments des stucs peints qui décoraient l'intérieur des tombeaux de Tanagra : ces stucs étaient ornés d'oves bleus, à coque rouge, et de rangs de perles rouges. Le tracé ferme et allongé des oves, aussi bien que l'emploi des couleurs, rappelaient le temple de Priène et le mausolée d'Halicarnasse, deux édifices datant de 350 ans avant J.-C. environ.

Ces indices, fort insuffisants, je l'avoue, conduiraient donc à placer au IVe siècle le grand essor de la fabrique de Tanagra. C'est aussi la même impression qui résulte pour moi du *faire* même de ces statuettes.

Le IVe siècle est, dans l'histoire du génie grec, l'époque d'une évolution remarquable. L'art s'émancipe des formes traditionnelles, de l'austérité religieuse; au siècle suivant, il commencera à s'émanciper des règles mêmes du goût. Il recherche en toutes choses le charme de la vie et de l'individualité. Praxitèle et Scopas humanisent les dieux de Phidias, Lysippe les abandonne pour reproduire dans des statues vivantes (*animosa signa*) les traits des rois et des athlètes; Pythios fait adopter dans la construction des temples, au lieu de l'uniformité hiératique de l'ordre dorique, la liberté de l'architecture ionienne; Apelles demande, non plus à une conception idéale, mais au modèle vivant, le secret de la beauté de ses déesses. Même tendance dans la littérature : Aristote, suivant le geste admirablement vrai que lui a donné Raphaël, fait descendre la philosophie du ciel sur la terre et lui assigne pour tâche l'analyse de l'esprit humain ; Ménandre transporte la comédie de l'Agora dans la maison et délaisse la peinture, à grands traits, des passions anonymes de la foule, pour l'étude délicate des ridicules domestiques.

N'est-ce point à cet instant psychologique du développement de l'art grec que correspondent ces figurines d'une allure si libre, d'une vie si familière, d'un réalisme si spirituel ? Et n'est-il point naturel qu'au siècle

où les sculpteurs du marbre et du bronze substituaient les traits de l'homme au type consacré des dieux, les modestes modeleurs de terre, les « Koroplastes[1] » ou faiseurs de poupées délaissassent eux aussi un Olympe auquel on n'avait plus une foi bien vive, pour demander à la foule qui s'agitait autour d'eux des types bien autrement variés, à la vie de tous les jours des sujets plus nouveaux, partant plus propres à captiver la vogue ?

Mais ici je me heurte à une question vivement controversée : les figurines de Tanagra sont-elles des divinités, sont-elles des personnages de ce monde ?

Ce sont des humains? dit le nouveau directeur de l'école allemande à Athènes, M. Otto Lüders[2] : « Les représentations de ces terres cuites sont pour ainsi dire toutes empruntées à la vie journalière, et la plupart du temps à la vie féminine dont elles nous mettent en état de nous former la plus vive image... Destinées originairement sans aucun doute à embellir les habitations, elles ont été, comme d'après un système, mises dans la tombe avec le défunt, pour décorer ainsi la chambre du mort à la manière de la demeure d'un vivant. » M. Lüders ne fait ici qu'exprimer l'opinion générale de tous les archéologues d'Athènes; ce n'est pas que ces archéologues aient une autorité décisive dans la science, mais on ne peut leur contester, dans le cas présent, un immense avantage, celui d'avoir vu passer successivement sous leurs yeux toutes les terres cuites trouvées à Tanagra, d'avoir reçu de première main les informations des fouilleurs, de pouvoir enfin se rendre un compte exact du plus ou moins de fréquence de tel ou tel sujet.

M. Heuzey, le savant sous-conservateur des Antiques au Louvre, est d'un avis tout contraire[3]. Sans doute, dit-il, ces figurines « n'offrent point pour la plupart un caractère mythologique évident pour les yeux; » sans doute, « la finesse spirituelle des physionomies, la variété des attitudes et des ajustements, n'annoncent pas tout d'abord des types empruntés à la légende religieuse ou même héroïque. » Mais le fait indiscutable que les figurines trouvées dans les sépultures archaïques représentent toutes des divinités, rend impossible d'admettre qu'il n'en soit

1. Κοροπλάσται.

2. Ritrovamenti di terre cotte in Tanagra, lettera al Sig. prof. G. Heuzey, dans le *Bullettino dell' instituto di corrispondenza archeologica.* N° V, mai 1874, p. 121-127.

3. Recherches sur les figures de femmes voilées dans l'art grec, second article, dans les *Monuments grecs publiés par l'Association pour l'encouragement des études grecques en France,* IIIe fascicule, 1874, p. 1-28.

pas de même des statuettes renfermées dans les tombes d'une époque beaucoup plus récente. Et, content de cet argument, dont, je le crains bien, il s'exagère la force, M. Heuzey se lance dans une patiente et difficile exégèse ; les indices les plus légers, les ressemblances les plus fugitives, un pli de draperie, une inflexion du cou, tout est mis à profit par lui. Telle figure devient ainsi un Hermès, telle autre une Déméter; d'une troisième, où l'on ne découvre rien qui trahisse une Déméter, nous ferons une Koré, ne pouvant la condamner à un éternel anonymat. Le manque même d'attributs et l'effacement du type n'inquiètent point M. Heuzey, ne l'arrêtent point, veux-je dire, car une certaine inquiétude se traduit dans les atténuations d'un long *post-scriptum*. Peut-être est-ce à dessein que l'artiste a négligé de préciser son idée : « Comme il avait affaire à des divinités mystérieuses, il était de l'essence même de son sujet de respecter l'espèce d'*incognito* religieux dont elles aimaient à se couvrir. Il ne pouvait faire mentir l'hymne homérique[1] :

Οὐδ' ἔγνων· χαλεποὶ δὲ θεοὶ θνητοῖσιν ὁρᾶσθαι. »

Assurément cette théorie, présentée d'ailleurs avec un art consommé, est au premier abord séduisante. Les statuettes trouvées dans les tombeaux archaïques sont, en effet, toujours des divinités : tantôt Athéné, reconnaissable à la tête de Gorgone qui orne sa poitrine; tantôt Déméter, assise sur un trône peint, le front surmonté du diadème; tantôt Koré, la tête couverte d'une haute et bizarre coiffure, le polos. Mettre dans les tombeaux l'image de ces divinités, c'était en quelque sorte placer le mort sous leur protection à son entrée dans ce monde infernal auquel les Grecs de l'époque primitive ne pensaient qu'avec terreur. Jusqu'ici donc, pas de doute possible; mais ce que M. Heuzey ne remarque pas, c'est qu'il y a une double différence entre ces figurines archaïques et celles qui nous occupent à présent : différence de style et même de date, car l'usage de mettre dans les sépultures des images de divinités semble avoir à peu près cessé à une certaine époque; à partir de la fin du VIe siècle on n'en trouve plus que de loin en loin dans la nécropole de Tanagra ; ce n'est qu'un ou deux siècles après que les figurines y reparaissent, innombrables cette fois, et combien différentes d'aspect. Cette interruption à la fois des traditions artistiques et des rites funéraires n'est-elle pas significative? Ne marque-t-elle pas une limite infranchissable entre deux périodes du développement de la civilisation grecque, et peut-on demander au siècle des Macédoniens, un siècle d'es-

1. Hymne homérique à Déméter., V. 111 : « Il est difficile aux mortels de reconnaître les dieux. »

prit sceptique et de mœurs légères, le symbolisme rigoureux et la foi profonde du temps des guerres médiques?

Mais suivons M. Heuzey dans l'application de sa théorie. — Ici les difficultés surgissent, les doutes s'accumulent. — Un grand nombre de figurines échappent jusqu'à maintenant à toute explication; l'identification n'est certaine que pour deux séries. La première comprend un certain nombre d'enfants assis en général sur un autel carré, et tenant à la main un objet qui ressemble à une bourse; parfois leur tête est couverte du large chapeau dont se servaient les personnes exposées au grand soleil. Ces figurines représenteraient Hermès enfant.

Hermès figure en effet quelquefois, quoique rarement, dans les scènes funèbres; mais c'est toujours avec les attributs de conducteur des âmes (ψυχοπόμπος), et non avec le caractère de protecteur des marchés (ἀγοραῖος), que la bourse lui donnerait ici; de plus, précisément dans les tombeaux de Tanagra on trouve souvent des figurines qui le représentent; c'est invariablement sous deux formes toujours les mêmes et aisément reconnaissables. Quelquefois le dieu, nu, la chlamyde sur l'épaule gauche, et appuyé sur la jambe droite légèrement portée en avant, tient de la main droite son petasos, dont un chien vient lécher familièrement le bord; cette pose, pleine de souplesse et de majesté, est sans doute empruntée à quelque statue. Le plus souvent il se présente nu et de face, tenant un coq sur le bras gauche replié : c'est Hermès protecteur des combats (ἐναγώνιος) [1], de ces combats de coqs surtout pour lesquels l'espèce de Tanagra était fameuse dans la Grèce entière. — L'intention qui a fait déposer ces figurines dans la tombe ne me semble pas douteuse. Elles devaient rappeler au mort les plaisirs favoris de son existence et lui en promettre en quelque sorte la continuation dans l'autre monde. Quant à Hermès enfant, je ne vois point quel serait son rôle auprès du mort; et si l'autel sur lequel certaines de ces figurines sont assises devait leur faire attribuer un caractère divin, il vaudrait mieux, je crois, les ranger dans la foule des amours et des bons génies (δαίμονες), qu'au nombre des grandes divinités.

A cet égard, d'ailleurs, M. Heuzey n'affirme qu'avec beaucoup de prudence. — Il est plus catégorique dans l'identification des figurines de

1. On a souvent voulu voir dans ces figurines au coq la représentation du génie de la Lutte, Ἄγων. Le symbole convient aussi bien à Hermès. D'ailleurs, presque toutes ces figurines viennent de Tanagre, où Hermès était tout particulièrement adoré; la tradition le faisait naître sur le mont Kérykios, qui domine la ville. Il en est tout autrement du génie ailé représenté sur le beau miroir corinthien du musée de Lyon. Celui-là est bien certainement Agôn.



DAME GRECQUE EN COSTUME DE SORTIE.

(Fabrique de Tanagra.)

femmes voilées ou simplement tristement penchées, avec Déméter douloureuse (Δημήτηρ Ἀχαία), parcourant le monde à la recherche de sa fille. Mais là encore est-il bien sûr de ne pas prêter à nombre de ces statuettes une expression à laquelle le potier qui les a faites n'avait jamais songé? Le voile d'ailleurs est-il un symbole caractéristique? Sans doute, l'admirable Déméter de Cnide, trouvée par M. Newton et conservée au British-Museum, est voilée. Mais elle l'est parce qu'en qualité de déesse mère, elle porte le costume des femmes mariées; or celles-ci ne sortaient jamais sans recouvrir leurs cheveux d'un voile. Le voile est aussi, par un sentiment bien facile à comprendre, l'attribut du deuil. A ce titre, sur les stèles athéniennes qui représentent les derniers adieux, la morte ou les parentes du mort sont toujours représentées voilées. M. Heuzey voit-il là des Déméter? en voit-il une dans la femme assise de l'admirable lékythos de M. Piot?

Que les lecteurs de la *Gazette* jettent d'ailleurs un regard sur les quatre vitrines du Louvre où sont exposées les figurines de Tanagra. — En ces matières délicates, l'impression instinctive causée par la vue des monuments est chose dont il ne faut pas faire fi : elle a souvent plus d'autorité que le raisonnement le plus ingénieux. Or, cette impression n'est pas douteuse. L'art grec, je le demande, a-t-il jamais si lestement troussé les dieux! et ces statuettes si prestes d'allure, si coquettes d'ajustement, si familières et si pimpantes d'aspect ne sont-elles pas bien plutôt tout simplement des personnages de ce bas monde, des types empruntés à la vie de tous les jours? Là est à mes yeux le grand intérêt de ces œuvres, hâtivement faites parfois, modelées toujours avec le sentiment le plus sincère et le plus fin de la réalité des choses. Elles nous font pénétrer plus avant que tous les marbres ne sauraient le faire dans l'existence intime des anciens Grecs. Grâce à elles, les contemporains d'Alexandre ressuscitent un moment sous nos yeux; regardons-les passer devant nous, non pas tels que les idéalisait le marbre, mais tels qu'ils se montraient dans la rue ou à la maison, avec leurs vrais costumes, leurs mouvements ordinaires, leurs attitudes et leurs gestes typiques.

O. RAYET.

(La fin prochainement.)





LES GRAVEURS CONTEMPORAINS

JULES JACQUEMART

Ce n'est pas une biographie de M. Jules Jacquemart que nous entreprenons ici. L'histoire de l'artiste et de l'homme demanderait une étude multiple qui nous entraînerait bien au-delà du cadre que nous nous sommes tracé. Il faudrait prendre et fouiller tour à tour les faces si diverses de cette nature originale et passionnée : le peintre réaliste et primesautier, l'ornemaniste élégant et érudit, le chercheur exercé, le collectionneur ardent. Ce serait certes une bonne fortune pour nous que d'exprimer ici comme nous les sentons, c'est-à-dire avec notre cœur, nos sympathies personnelles pour l'homme, aux dehors plutôt froids qu'expansifs, droit et indépendant, incisif et mordant parfois, mais profondément sincère; nous serions heureux de peindre au vif le caractère infiniment personnel de son talent, les aspects si variés de sa manière, et, en nous élevant jusqu'à une expression plus générale, d'apprécier le rôle qu'il a déjà joué dans l'histoire de la gravure à l'eau-forte et de préciser l'influence qu'il a exercée sur le développement énorme, peut-être même exagéré, de cet art dans ces derniers temps; nous voudrions parler aussi des aquarelles exquises, si pleines de couleur et d'éclat, qu'il enlève comme en se jouant et dont il vient de rapporter une ample moisson des côtes de Provence; mais le temps et l'espace nous feraient défaut.

L'artiste est encore en pleine séve et en pleine force, Dieu merci, et un travail de ce genre serait en quelque sorte prématuré.

M. Jacquemart, comme graveur, est exclusivement, essentiellement et par tous les dons naturels, un aqua-fortiste, à notre avis le premier de son temps et entre les premiers de tous les temps, le plus personnel, le plus neuf, le plus original, de même que M. Gaillard en est le buriniste le plus incisif et le plus véritablement individuel à tous égards. Même



LAQUE NOIR A DESSINS D'OR EN RELIEF,

dans les rares et délicates séries de dessins sur bois qu'il a faits pour la *Gazette des Beaux-Arts*, comme les objets chinois et japonais de la collection du duc de Morny, dont nous remettons quelques spécimens sous les yeux de nos lecteurs, ou les chaussures de la dernière exposition de l'Union centrale, il demeure un merveilleux aqua-fortiste. Il a la main la plus prompte, la plus souple, la plus habile, l'œil le plus exercé et le mieux doué, la pointe la plus fine et la plus colorée qui se soit peut-être jamais rencontrée depuis le maître des maîtres, depuis Rembrandt. Nos lecteurs savent aussi bien que nous tout ce que nous voudrions leur apprendre à ce sujet. Car si M. Jacquemart a une organisa-

tion d'artiste merveilleuse, il est juste de dire que c'est la *Gazette des Beaux-Arts* qui l'a soutenue, dirigée et produite, du moins dans ses débuts, ainsi qu'elle l'a fait pour M. Flameng, pour M. Gaillard et pour tant d'autres graveurs contemporains, et si la *Gazette* a l'honneur de posséder les principales œuvres, du moins les plus fines et les plus délicates, de M. Jacquemart, l'artiste, de son côté, a eu l'honneur et la bonne chance d'y publier sa première eau-forte, presque son premier bégaiement. Nous avons le droit et le devoir de rappeler que la *Gazette des Beaux-Arts*, c'est-à-dire son éminent et regrettable directeur, M. Galichon, si passionné, si prévoyant pour tout ce qui touchait aux intérêts de la gravure, a relevé peu à peu, par ses efforts persévérants et par ses sacrifices, cet art si noble et si bien français, et l'a ressuscité à une vie nouvelle. Elle peut être fière, à juste titre, d'avoir révélé et mis à leur rang des talents de l'ordre de ceux de MM. Gaillard, Jacquemart et Flameng, et son ancien directeur, que nous nous efforcerons de suivre dans la voie qu'il a tracée, aura mérité, n'eût-il rendu que ce service, de vivre dans la mémoire des artistes et des gens de goût.



Nous nous bornerons donc, sous forme d'essai de catalogue raisonné et descriptif, à étudier l'œuvre gravé de M. Jacquemart, qui est fort considérable et imparfaitement connu des amateurs, nous en avons eu la preuve lors de la formation du salon d'étude à l'exposition de l'Union centrale. Entre les révélations nombreuses que cette exposition nous réservait, celle-ci ne fut pas la moins piquante. C'est à la demande de M. Louvrier de Lajolais, l'un des organisateurs les plus zélés et les plus dévoués des fêtes de l'Union, l'un des soutiens les plus actifs de cette si utile institution, que M. Jules Jacquemart avait mis quatorze cadres d'épreuves qui, pour la plupart des visiteurs, étaient toutes nouvelles, à la disposition du comité.

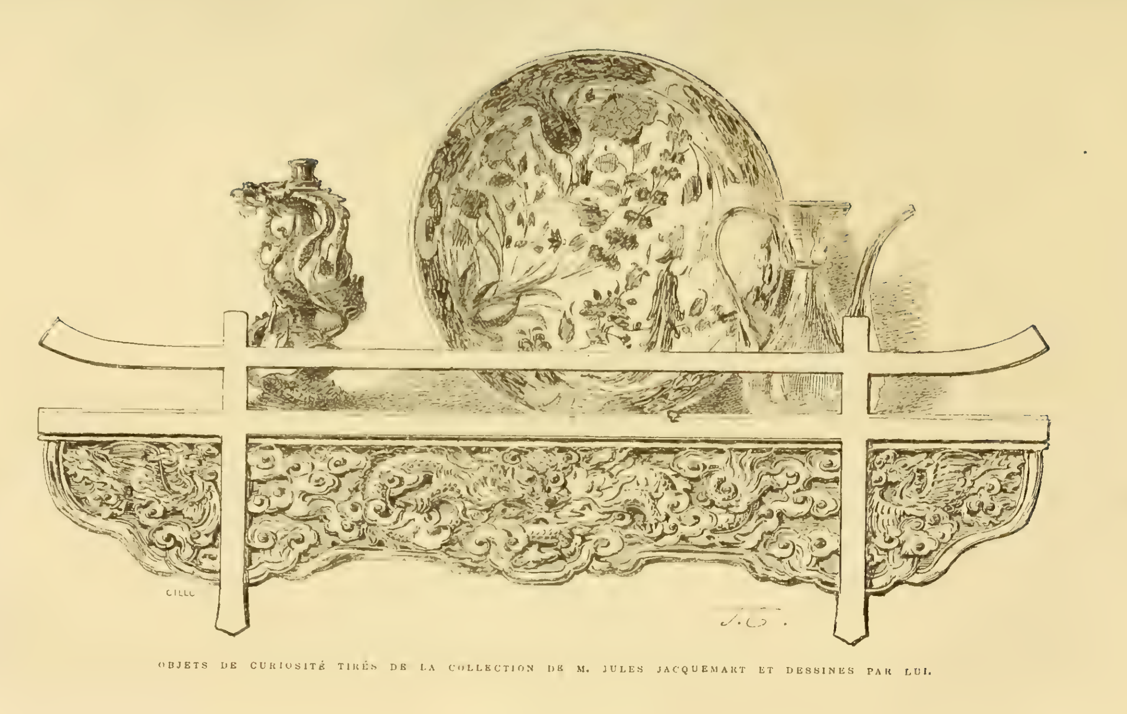
L'auteur avait choisi dans ses cartons les planches dont les sujets se rattachaient le plus directement à l'étude du costume et des arts somptuaires. Par le fait, les documents devinrent secondaires en présence du mérite d'art des estampes, qui fixa surtout l'attention des connaisseurs. Et cependant, qui pourrait prétendre que pour exprimer la délicatesse, d'un bijou, l'élégance, l'éclat ou la richesse d'une étoffe, d'un bronze, il soit besoin de dépouiller l'outil de toute grâce et de toute recherche pour en donner le trait froid et comme un calque brutal? Personne assu-

rément, quoique quelques esprits chagrins aient voulu faire un tort à M. Jacquemart de son interprétation vibrante et colorée.

En s'élevant au rang d'objets d'art, de gravures précieuses, les planches d'archéologie ne cessent point pour cela de donner au peintre ou au costumier, au fabricant ou à l'ouvrier dessinateur, le renseignement exact et lisible qu'ils y cherchent. N'en a-t-on pas eu une preuve lors de l'acquisition des collections Campana, qui mirent à la mode le goût étrusque, dans les parures, si habilement copiées sur les originaux, que les joailliers de Londres et de Paris exécutèrent avec le seul secours des planches de M. Jacquemart? En veut-on encore une preuve dans l'admirable publication des *Gemmes et Joyaux de la Couronne*, tout entière due à son burin. Quel document pourrait rendre avec plus de netteté les matières si diverses dont chaque objet est formé : buires de jaspe oriental ou de lapis-lazuli, aiguières de cristal de roche, drageoirs de jade, orfévreries de toutes sortes avec leur parure de pierres fines, taillées ou en cabochon, de perles enchâssées, serties ou montées à griffes?

De ces planches, dont quelques-unes sont de véritables chefs-d'œuvre par leur exécution subtile et mordante, beaucoup étaient inconnues, même de ceux qui admirent et suivent avec soin l'œuvre constamment progressive de notre collaborateur. Nous avons donc pensé qu'il y avait justice à rendre hommage à cet œuvre, déjà si important, alors que les sympathies acquises à M. Jules Jacquemart ont trouvé un aliment nouveau dans les épreuves pénibles qu'il a subies, dans les fatigues noblement endurées pendant les tristes jours du siége, qui, après avoir profondément ébranlé sa santé, l'ont condamné à un repos absolu de plusieurs mois.

N'est-ce pas, d'ailleurs, un exemple encourageant que cette vigoureuse individualité d'artiste sortie de ses seules méditations, sans autre secours que celui d'un travail opiniâtre. Ses outils, ses méthodes, ses procédés, il a tout inventé, ne demandant rien qu'à la nature et à sa résistance devant les difficultés. C'est ainsi qu'il a été conduit peu à peu, après avoir commencé par graver des pièces de porcelaine, à aborder la reproduction des maîtres de la peinture. Là encore, avec cette ardeur de main et cette sûreté de coup d'œil qui lui sont propres, il affirme sa puissance et sa verve d'interprétation. Il sait être tour à tour rigide et minutieux avec les primitifs, simple et sobre lorsqu'il aborde Van Goyen et les paysagistes néerlandais, large et abondant avec Franz Hals, fluide et tendre avec Reynolds, pour arriver jusqu'au délire de la touche et de la couleur lorsqu'il veut rendre cette pensée suprême et fulgurante où Rembrandt, jetant comme un défi à l'avenir, a montré dans un bout d'ébauche sublime, le résumé de sa science et de son énergie.



OBJETS DE CURIOSITÉ TIRÉS DE LA COLLECTION DE M. JULES JACQUEMART ET DESSINES PAR LUI.

Sans plus de préambule, nous abordons le catalogue de l'œuvre, non sans promettre, toutefois, de nous arrêter à l'estampe placée sous nos yeux pour en apprécier le mérite particulier, l'intelligence spéciale. C'est sur le carton personnel que l'artiste a bien voulu nous communiquer, avec quelques épreuves d'états et quelques notes de sa main, que nous avons établi la classification qui va suivre. Nous joignons à ces pages un certain nombre de planches inédites ou peu connues, des *fac-simile* de quelques bois, et des dessins à la plume d'après des objets d'art de sa propre collection.

Notre travail est divisé ainsi :

§ I. Planches de curiosités gravées d'après les originaux.

§ II. Planches publiées dans la *Gazette des Beaux-Arts* ou dans d'autres recueils et faites d'après des documents étrangers.

§ III. Planches par séries formant chacune un ouvrage, telles que :

1° L'*Histoire de la Porcelaine*;

2° L'*Histoire de la Céramique*;

3° Les *Faïences et Porcelaines de Valenciennes*;

4° L'*Histoire de la Bibliophilie*;

5° Les *Gemmes et les Joyaux du Louvre*;

6° Le *Cabinet d'armes de M. le comte de Nieuwerkerke*;

7° L'*Histoire des Médailles de l'Amérique.*

§ IV. Eaux-fortes gravées directement d'après des tableaux de maîtres anciens et modernes et publiées dans le *Musée de New-York,* la *Gazette des Beaux-Arts* et dans des catalogues de galeries particulières.

§ V. Eaux-fortes gravées d'après des dessins de maîtres ou d'après des matériaux divers.

§ VI. Compositions gravées d'après nature, fleurs, nature morte, etc., pour la Société des aqua-fortistes.

§ VII. Compositions d'ornements.

§ VIII. Portraits.

§ Ier.

PLANCHES DE CURIOSITÉS GRAVÉES D'APRÈS LES ORIGINAUX.

Numéros 1 à 27.

1. Objets de la Chine et du Japon. — 1859. H. 0m,255; L. 0m,180.

Cette pièce qui nous offre groupés un cornet de bronze japonais, une figurine chinoise et des bouteilles de porcelaine aux formes élégantes, ainsi que

d'autres menus objets posés sur une étoffe de soie, est la première eau-forte qu'ait entreprise l'artiste.

La plaque dont le vernis avait subi un trop haut degré de cuisson s'est écaillée dans l'acide et n'a pu y rester le temps nécessaire à la morsure. Il y avait déjà dans le travail quelques qualités charmantes de pointe, et si l'auteur ne s'était trop hâté de faire planer le cuivre, il avait là un premier état dont il eût pu tirer parti.

Nous ne pensons pas qu'il existe d'autre épreuve que celle que nous avons sous les yeux.

2. Brocca en porcelaine italienne, de la collection de M. le baron de Rothschild. — *Gazette des Beaux-Arts*, décembre 1859. — H. 0m,195; L. 0m,135.



BOUTEILLE DE FORME PERSANE.

Cette pièce, un peu sommaire, est la première qui ait été publiée. La pointe y est très-dégagée et vaillante déjà; mais, chose que la suite de l'œuvre rend curieuse, dans cette première planche l'expression du style n'est qu'imparfaitement rendue, que médiocrement cherchée; quant à l'artifice qui laisse suivre

les motifs d'ornement à travers les travaux d'ombre du vase, il montre l'ingéniosité de l'artiste.

Premier état : Épreuve avant toute lettre; quelques exemplaires sur vieux papier.

Deuxième état : Tirage de la *Gazette des Beaux-Arts*.

3. TRYPTIQUE ALLEMAND DU XIIe SIÈCLE. Collection du prince Soltikoff. — *Gazette des Beaux-Arts,* mai 1861. — H. 0^m,256; L. 0^m,292.

   Cette pièce d'eau-forte, pure, sans retouche, est remarquable pour l'unité et la simplicité de l'exécution si bien appropriées au style sévère et un peu barbare du monument.

4. VASE HISPANO-MORESQUE. Faïence de la collection de M. le baron de Rothschild. — *Gazette des Beaux-Arts,* mars 1862. — H. 0^m,215; L. 0^m,155.

   Cette planche, qui donne une impression très-exacte et très-simplement exprimée des décors à reflets métalliques, est venue d'une seule morsure. Nous n'avons à mentionner que les épreuves dites avant toute lettre de la *Gazette des Beaux-Arts* et le tirage courant. Quelques épreuves d'artiste ont été imprimées sur vieux papier.

   Le dessin a été conservé.

5. AIGUIÈRE A GROTESQUES D'URBINO. Musée du Louvre. — *Gazette des Beaux-Arts,* juillet 1862. — H. 0^m,230; L. 0^m,152.

   Nous ne trouvons à mentionner, de cette charmante et délicate pièce, que deux ou trois épreuves d'un premier état avant la signature, et l'état suivant, celui des épreuves avant toute lettre, papier de Hollande de la *Gazette des Beaux-Arts*; dans ce second état l'aiguière se détache davantage du plat, grâce à quelques travaux de pointe sèche qui en accusent les valeurs; une ombre portée est ajoutée aussi au pied du vase.

   Troisième état : Tirage courant de la *Gazette*.

6. VÉNUS MARINE, bas-relief en bronze italien de la renaissance. Collection de M. Thiers. — *Gazette des Beaux-Arts,* avril 1862. — H. 0^m,215; L. 0^m,290.

   Dans cette planche le travail bien rangé de la pointe, qui suit et contourne les surfaces, et une morsure vibrante s'associent heureusement pour rendre la patine noire et satinée du bronze florentin. C'est l'un des premiers travaux dans lesquels se révèle ce don particulier de l'auteur pour rendre le poli et la fermeté du métal.

   Les états sont nombreux et peuvent se classer ainsi :

   1° Eau-forte pure avant le fond et le cadre à feuilles de laurier;

   2° Le cadre est ajouté et le modèle de la figure plus avancé; le fond toujours blanc;

   3° Le fond et les vagues sont teintées de hachures parallèles, la planche est signée;

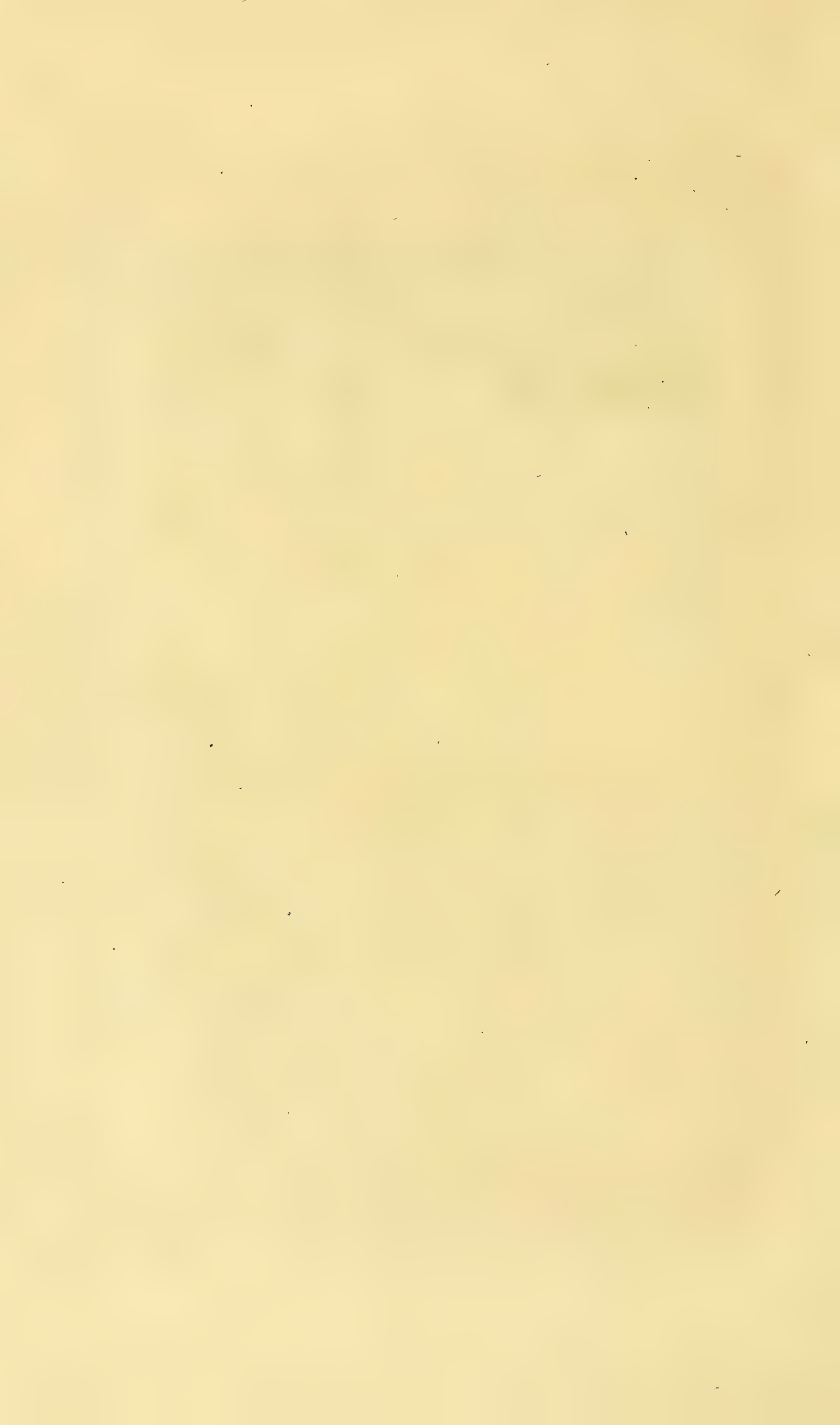
   4° La main qui retient la draperie, défectueuse dans les états précédents, est entièrement refaite et le fond plus monté de ton;

   5° Tirage de la *Gazette des Beaux-Arts*.

7. VASE A BOIRE EN VERMEIL. Musée du Louvre. — *Gazette des Beaux-Arts,* septembre 1862. — H. 0^m,245; L. 0^m,172.

   Cette pièce, d'un travail brillant et franc de morsure, n'a probablement pas





d'autre état particulier que celui des épreuves avant toute lettre de la *Gazette*.

Le dessin, accompagné de notes précises pour les détails, existe dans les cartons de l'auteur.

8. Plat en majolique par Orazio Fontana. Musée du Louvre. — *Gazette des Beaux-Arts*, octobre 1862. — H. 0m,230; L. 0m,200.

Il n'existe pas, croyons-nous, d'états différents de cette planche en dehors des deux tirages de la *Gazette*.

Dessin à la mine de plomb.

9. Plat a offrande. — *Annales archéologiques* de Didron. — H. 0m,221; L. 0m,205.

Cette pièce délicate n'offre pas d'états particuliers.

Il y a quelques épreuves tirées avant la signature, d'autres avant la lettre, puis le tirage de la publication.

10. Bijoux antiques de la collection Campana. Musée du Louvre. — *Gazette des Beaux-Arts*, février 1863. — H. 0m,139; L. 0m,210. Planche A.

Nous ne connaissons pas d'état autre que l'état définitif obtenu d'une seule morsure. Dans cette pièce, d'une exécution exquise, M. Jacquemart se montre maître absolu de son métier. Par la souplesse soyeuse du ton, par la délicate précision du modelé, elle rend, comme aucun travail antérieur ne l'avait encore fait, le charme, l'élégance d'aspect, la vie même de ces adorables bijoux filigranés.

Épreuves avant la lettre et tirage courant de la *Gazette*.

11. Bijoux antiques de la collection Campana. Musée du Louvre. — *Gazette des Beaux-Arts*, février 1863. — L. 0m,210; H. 0m,139. Planche B.

Mêmes remarques à faire pour cette planche qui fait pendant à la précédente. Elles sont toutes deux au premier rang dans l'œuvre. Ce sont de pures merveilles.

Les dessins originaux à la mine de plomb existent dans les cartons de l'auteur.

12. Médailles grecques. Collection de M. le duc de Luynes. — *Gazette des Beaux-Arts*, octobre 1863. — Trait carré. L. 0m,190; H. 0m,125.

Épreuves avant la lettre et tirage courant de la *Gazette*.

Nous n'avons trouvé trace d'états particuliers, ni dans les portefeuilles n dans les notes que nous a communiqués l'auteur.

13. Vase chinois en émail cloisonné. Collection de M. le duc de Morny. — *Gazette des Beaux-Arts*, novembre 1863. — H. 0m,210; L. 0m,163.

Cette pièce est d'une richesse et d'une puissance de tons extrêmes; l'écartement des traits et la profondeur de la morsure y ont été combinés pour rendre l'éclat et la diversité des colorations de l'émail.

Premier état : Épreuve d'essai avant la signature.

Second et troisième : Les deux tirages de la *Gazette*.

14. Objets curieux de la Chine et de la Perse. Collection de M. le duc de Morny. — *Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1864. — Tr. c. H. 0m,135; L. 0m,210.

Il a été tiré quelques rares épreuves de l'objet principal de cette planche, la petite boîte de pharmacie en laque d'or, avant que les deux autres objets aient été gravés; la planche ne porte alors ni signature, ni trait carré. Cette petite boîte, si précieuse elle-même par le travail et la rareté, est une merveille d'eau-forte. Les tons d'or, soyeux et fluides, les têtes bizarres du samouraï et de son

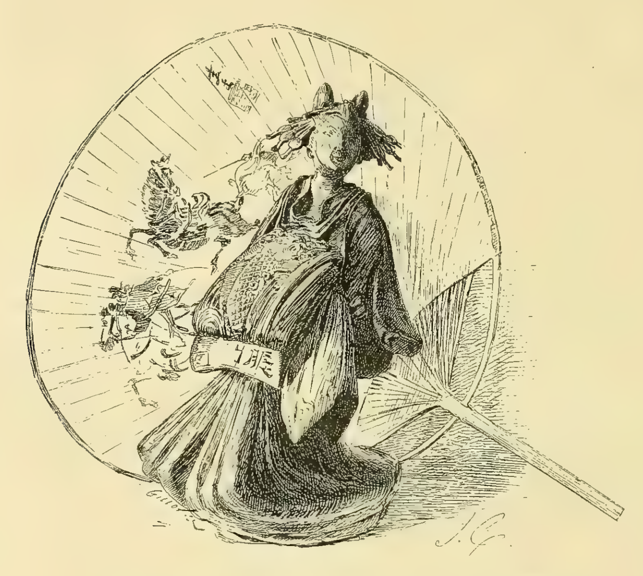
porte-parasol, celle charmante et gaie du jeune porte-sabre, les détails minutieux du paysage japonais, en font un petit tableau exquis de couleur et d'expression.

Deuxième état : La planche est complète; il reste quelques travaux à ajouter aux objets d'accompagnement.

Troisième état : Épreuves avant toute lettre.

Quatrième état : Tirage courant de la *Gazette.*

Les dessins existent.



OBJETS JAPONAIS DE LA COLLECTION DE M. JULES JACQUEMART.

15. BUSTE DE HENRI III. BRONZE DE GERMAIN PILON. Collection Pourtalès.— *Gazette des Beaux-Arts*, novembre 1864. — H. $0^{m},290$; L. $0^{m},220$.

Cette pièce, d'une exécution brillante et fière, d'une morsure franche et profonde, poussée au ton du premier coup, est l'une des plus remarquables de l'œuvre. C'est un morceau d'eau-forte plein de feu, d'énergie, de relief et d'accent. L'armure surtout, où s'épanouissent et courent les rinceaux de métal, est étonnante de fermeté et de précision.

Premier état : La planche sortant de l'acide, ébauchée dans ses valeurs et préparée seulement.

Deuxième état : La tête est ici serrée de près dans le modelé et la ressemblance.

Troisième état : Le piédouche réservé pour faire écho au modelé luisant du masque est terminé dans le même esprit.

Quatrième état : La planche terminée et signée à gauche en bas.

Enfin les deux tirages de la *Gazette.*

Le dessin existe dans les cartons de l'auteur.

16. Minerve de Besançon. Bronze de la collection Pourtalès. — *Gazette des Beaux-Arts*, décembre 1864. — H. 0m,258 ; L. 0m,219.

Charmante reproduction d'une des perles de l'art antique.

Quelques épreuves de la planche en eau-forte pure.

Premier état : La planche, retravaillée à la pointe sèche, approche de l'état définitif. Le socle est encore inachevé et la signature manque.

Second état : La planche est signée et les dernières retouches sont faites.

Derniers états : Les tirages de la *Gazette.*

Le dessin à la mine de plomb existe dans les cartons de l'auteur.

17. Trépied antique. Bronze de la Collection Pourtalès. — H. 0m,295; L. 0m,220.

Cette planche, destinée à la *Gazette des Beaux-Arts,* n'est représentée que par quelques rares épreuves d'un premier état qui, bien que satisfaisant, n'a pas été poussé plus loin par l'auteur. Le cuivre a été plané.

18. Armure de gladiateur. Collection Pourtalès. — *Gazette des Beaux-Arts,* décembre 1864. Tr. c. H. 0m,151 ; L. 0m,228.

Nous ne connaissons pas d'états divers de cette planche qui, par son exécution ferme, paraît avoir donné du premier coup toute sa réussite.

Épreuve avant la lettre signée : *J. Jacquemart, 1864.* Tirage courant de la *Gazette.*

19. Bijoux polonais de la collection du prince Czartoryski. Planche A. — *Gazette des Beaux-Arts,* décembre 1865. — Tr. c. H. 0m,205; L. 0m,140.

Premier état : Avant le trait carré et la signature. D'après quelques travaux de seconde main, il est supposable qu'il y a eu des états antérieurs; il n'en a sans doute pas été conservé d'épreuves.

Second état : La planche est signée en bas à gauche.

Derniers états : Tirages de la *Gazette.*

Les dessins ont été conservés.

20. Bijoux polonais de la collection du prince Czartoryski. Planche B. — *Gazette des Beaux-Arts,* octobre 1865. — Tr. c. H. 0m,205; L. 0m,140.

Premier état : Eau-forte pure. Il manque beaucoup de travaux qui modèlent les perles fines et de remorsures qui donnent l'accent aux parties de métal.

Second état : La planche arrivée à l'effet.

Derniers états : Tirage de la *Gazette.*

21. Miroir français du xvie siècle. Collection de M. Montbrison. — *Gazette des Beaux-Arts,* novembre 1865. — H. 0m,275; L. 0m,205.

Premier état : Épreuve d'essai de l'eau-forte pure, avant aucun fond.

Second état : Quelques épreuves de la planche plus avancée au moyen de délicates tailles qui colorent les fonds et modèlent les figures.

Troisième état : Tous les fonds granulés sont faits à l'eau-forte légère. La planche est terminée.

Épreuve de l'état définitif avec la signature *J. Jacquemart del. et sculp. septembre 1865.*

Tirage de la *Gazette des Beaux-Arts.*

22. Armes du xvie siècle. — Collection de M. Spitzer. — *Gazette des Beaux-Arts,* décembre 1865. — Tr. c. H. 0^m,220; L. 0^m,150.

Cette pièce est d'une délicatesse extrême. Nous y noterons surtout les figures et les ornements ciselés sur le canon et la batterie du pistolet.

Quelques épreuves d'essai ont été tirées avant différents travaux à la pointe sèche, notamment dans la monture d'ivoire des pistolets.

Premier état : Avec la signature *J. Jacquemart, 8 octobre 1865.*

Quelques rares épreuves sur papier du Japon et parchemin.

Second état : Épreuves dites avant la lettre.

Troisième état : Tirage courant de la *Gazette.*

23. Trépied par Gouthières. — Collection de M. le marquis d'Hertford. — *Gazette des Beaux-Arts,* février 1866. — H. 0^m,290; L. 0^m,215.

Cette pièce est à la fois une des plus belles parues dans la *Gazette* et l'une de celles qui caractérisent le mieux l'adresse extrême du graveur. On ne sait, en vérité, ce qu'il faut le plus admirer dans le travail, ou des veines et du poli du jaspe, ou des godrons fuyants de la coupe, ou de la base modelée en pleine lumière, qui reflète les pieds de la monture.

Premier état : La planche sortant de l'acide. Les mascarons et les pampres ne sont qu'ébauchés.

Second état : Quelques épreuves d'essai de la planche terminée, mais non encore signée.

Troisième état : La planche signée au bas. Il y a de cet état quelques rares épreuves sur japon et sur parchemin.

Quatrième état : Tirages de la *Gazette.*

Cinquième état : Tirage de l'ouvrage de M. Hamerton : *Etchings and etchers.*

24. Bijoux du xvie siècle. — Collection de MM. Dutuit et Émile Galichon. — *Gazette des Beaux-Arts,* mars 1865. — Tr. c. H. 0^m,220; L. 0^m,150.

Il existe quelques rares épreuves de la monture du xvie siècle seule, avant le bijou du haut et le trait carré.

Second état : Avec le bijou à l'eau-forte pure, avant les travaux de pointe sèche qui modèlent les perles fines; la planche n'est pas signée.

Troisième état : La planche porte la signature : *J. Jacquemart del. et sculp.*

Derniers états : Tirages de la *Gazette des Beaux-Arts.*

Les dessins ont été conservés.

25. La Vigilance. — Porcelaine à pâte rapportée, par Solon. — Musée universel d'Éd. Lièvre, 1868. — H. 0^m,232; L. 0^m,92.

Quelques épreuves d'essai, tirées avant que le cuivre soit coupé, ne montrent que de trois côtés le témoin de la planche.

Premier état : Avant la signature.

Second état : Épreuves dites avant la lettre.

Troisième état : Tirage de la publication.

Cette planche, offerte à Éd. Lièvre, reproduit une charmante composition dédiée par Solon, de Sèvres, à M. Jacquemart.

26. Guy Mergey. Bois sculpté du xvie siècle, œuvre de Le Gentil, de Troyes. — Collection de M. le marquis de Laborde. — H. 0^{m},430; L. 0^{m}, 300.

La tête caricaturale est largement taillée dans le bois. La coiffure, enfoncée sur les yeux, se lève et fait couvercle, car cet objet n'était autre chose qu'une



boîte à sel. La gravure accuse avec énergie les chairs boursouflées et les lèvres lippues du moine, et marque au passage les trous de vers qui sillonnent çà et là le travail plein d'accent du tailleur d'images.

Premier état : Quelque désaccord dans le modèle, mais l'ensemble est à son ton définitif.

Second état : La pièce est achevée et non signée.

Troisième état : La gravure est terminée et définitive avec signature au bas à droite.

Cette planche est inédite. Deux dessins de l'original, pris dans des angles différents, ont été conservés.

27. La Canne de M. de Balzac. — H. 0^{m},135; L. 0^{m},100.

Premier état : Eau-forte pure, avant beaucoup de travaux qui assouplissent le modelé.

Second état : Après les retouches faites.

Troisième état : Avec la signature en haut de la planche.

Il a été tiré quelques épreuves sur parchemin et sur papier du Japon.

Cette planche a été gravée d'après l'original en acier ciselé, pour être insérée dans un ouvrage de M. Ph. Burty, sur les travaux d'art d'orfévrerie de MM. Christofle.

§ II.

PLANCHES DE CURIOSITÉS GRAVÉES D'APRÈS DES DOCUMENTS DIVERS.

28. Peinture d'une coupole. — *Annales archéologiques* de Didron. — H. 0^{m},255; L. 0^{m},220.

Pièce intéressante pour l'hagiographie; elle est très-fine de détails.

Pas de différences d'états à signaler. — D'après un dessin communiqué par l'éditeur.

29. Les Sept Œuvres de miséricorde. Dessus de baptistère. — *Annales archéologiques* de Didron. — H. 0^{m},275; L. 0^{m},218.

Il y a de cette planche deux états différents résultant plutôt d'inexactitudes rectifiées devant l'original que de modifications apportées à l'aspect général. Dans le premier, la signature manque; dans le second, elle est ajoutée ainsi que deux notes dans l'inscription de la base. — D'après un dessin communiqué par l'éditeur.

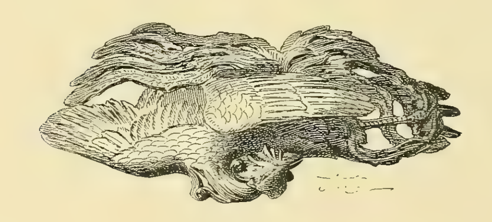
30. Le Cabinet des médailles. — *Gazette des Beaux-Arts*, août 1861. — Tr. c. H. 0^{m},180; L. 0^{m},240.

Nous trouvons de cette pièce une épreuve d'essai de l'eau-forte pure avant tous les travaux de pointe sèche qui colorent le plafond et la table-vitrine du milieu. Le deuxième état est celui des épreuves sur papier de Hollande de la *Gazette*; vient ensuite le tirage courant avec le titre et le nom de l'imprimeur.

Il y a eu très-peu d'épreuves bien tirées de cette planche un peu fine de morsure.

LOUIS GONSE.

(*La suite prochainement.*)



BIBLIOGRAPHIE

DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT LE PREMIER SEMESTRE DE L'ANNÉE 1875 [1].

I. — HISTOIRE.

Esthétique.

L'art des Étrusques et leur nationalité, par T. Desjardins, architecte. Lyon, Perrin, 1874; in-8 de 56 pages.

Alcibiade, la critica e il secolo di Pericle, lettera a Yorick figlio di Yorick, da Felice Cavallotti. Milano, Rechiedei, 1874; in-8 di pagine 134. Prezzo : 2 l.

History of Art, by Wilhelm Lübke; translated by F. E. Bunnett. Third edition. 2 vol. roy. 8, of page 950. Cloth 42 sh.

Histoire des Beaux-Arts. Art moderne, Architecture, Sculpture, Peinture, Art domestique, par René Ménard. Paris, librairie de l'*Écho de la Sorbonne,* 1874; in-16 de 400 pages.

Voir la *Chronique des Arts* du 26 décembre 1874.

Histoire des Beaux-Arts, par René Ménard. Paris, librairie de l'*Echo de la Sorbonne.* 1875; in-4 de 516 pages à 2 colonnes avec 414 gravures dans le texte. Prix : 10 fr.

A paru en 65 livraisons.

Étude sur l'Art chrétien, par E. Cartier. Paris, F. Didot, 1875; g^d in-8 de VIII, et 99 pages avec 8 planches.

Voyez aussi plus bas, à la division GRAVURE : Jésus-Christ, par Louis Veuillot.

L'Art chrétien. Le Culte, l'Église, les Ordres religieux, par Auguste Riche, prêtre de Saint-Sulpice. Paris, Le Clerc, 1875; 6 opuscules in-18, ensemble de XXX et 505 pages.

Les Œuvres d'art de la Renaissance italienne au temple de Saint-Jean (baptistère de Florence), par F.-A. Gruyer. Paris, Renouard, 1875; in-8 de XII et 293 pages, avec 3 planches. Prix : 10 francs.

Voir dans la *Chronique des Arts* du 10 avril 1875, un article signé : A. de L...

Spain : Art-Remains and Art Realities; Painters, Priests and Princes : being Notes of Things seen and of Opinions formed during nearly three Years Residence and Travels in that Country, by H. Willis Baxley. London, 1875; 2 vol. in-8. Cloth. 21 sh.

Institut de France. Des Expressions de la lumière, par M. Charles Blanc, de l'Académie des Beaux-Arts, lu dans la séance publique annuelle des cinq académies, le mercredi 28 octobre 1874. Paris, F. Didot, 1874; in-4 de 15 pages.

Réflexions sur l'Art. Discours prononcé en séance publique de la Société académique

1. Voir les précédents volumes de la *Gazette des Beaux-Arts.*

de Nantes et de la Loire-Inférieure, le 30 novembre 1873, par M. Robinot-Bertrand, président. Nantes, Ve Mellinet, 1874; in-8 de 19 pages.

L'Art et la Critique de France depuis 1822, par Pierre Petroz. Paris, Germer-Baillière, 1875; in-18 de VII et 345 pages. Prix: 3 fr. 50.

Souvenirs artistiques (1836), par E. Lachèse. Angers, Lachèse, 1874; in-8 de 10 pages.

Des Arts du dessin dans leurs rapports avec l'industrie, par Em. Michel, membre de l'Académie de Stanislas. Nancy, Berger-Levrault, 1874; in-8 de 56 pages.

Extrait des *Mémoires de l'Académie de Stanislas.*

Liste des artistes récompensés, français et étrangers, vivant au 1er mars 1875. Peintres, sculpteurs graveurs en médailles ou en pierres fines, architectes, graveurs, lithographes. Paris, impr. nat. 1875; in-8 de 110 pages.

Annuaire, pour l'année 1875, de la Société centrale des architectes. Paris, Ducher, 1875; in-8 de 36 pages.

Catalogue de l'importante collection de lettres autographes d'écrivains, d'artistes et de savants, composant le cabinet de feu M. Julien-Léopold Boilly, artiste peintre, dont la vente a eu lieu le 7 décembre 1874 et les trois jours suivants. Paris, Charavay, 1874; in-8 de IX et 81 pages.

781 numéros.

Lettres autographes recueillies par le peintre J.-L. Boilly, décrites par Étienne Charavay. Paris, Charavay aîné, 1875; in-8 de IX et 89 pages, avec 9 planches.

Catalogue d'une riche collection sur les Beaux-Arts, livres à figures, architecture, sculpture, ornements dont la vente a eu lieu les 29 et 30 janvier à l'hôtel des commissaires-priseurs. Paris, Chossonnery, 1875; in-8 de 31 pages.

193 numéros.

Catalogue de livres de beaux-arts, peinture, gravure, architecture, ornementation, miniatures persanes, composant la bibliothèque de feu Sechan, peintre-décorateur, dont la vente aux enchères a eu lieu le 4 mars 1875. Paris, Labitte, 1875; in-8 de 27 pages.

181 numéros.

Catalogue des livres et dessins de la bibliothèque de M. Adolphe Lance, architecte, dont la vente a eu lieu les 22, 23 et 24 mars 1875. Paris, Dumoulin, 1875; in-8 de 38 pages.

461 numéros.

Catalogue des livres sur les beaux-arts, provenant en partie du Cabinet de feu M. Émile Galichon, ancien Directeur de la *Gazette des Beaux-Arts,* dont la vente a eu lieu le 13 mai 1875 et les deux jours suivants. Paris, A. Labitte, 1875; in-8 de 68 pages.

461 numéros.

II. — OUVRAGES DIDACTIQUES.

Dessin. — Perspective. Architecture, etc.

Éléments d'architecture. Dessins linéaires tirés des monuments et des auteurs classiques, à l'usage de l'enseignement scolaire, par F.-G. Marie, architecte. Paris, Dunod, 1875; in-4° de 36 pages avec 26 planches.

Traité de la construction moderne, par Léopold Lanck, architecte. Tome I, Paris, Vve Morel, 1875; in-4 de VIII et 454 pages, avec 16 planches.

Cours de perspective élémentaire, par Eug. Bailly. Bordeaux et Paris, Delagrave, 1875, in-f° oblong de 11 pages à 2 colonnes, avec 20 planches.

Church Decoration. A Practical Manual of appropriate ornamentation, edited by a practical illuminator. London, Warne, 1875; post 8 of pp. 86, with 16 full pages coloured illustrations. Cloth; 3 sh. 6 d.

Manuel del pintor teorico-pratico o sea principios fundamentales sobre la pintura al oleo y a la acuarela, por Agustin Algarra; con los principales maximas de grandes maestros y un diccionario tecnologico del arte. Segunda edicion. Paris, Bouret et fils, 1875; in-18 de 275.

Encyclopedia hispano-americana.

Notes sur la peinture à la cire cautérisée, ou Procédé encaustique, d'après les laborieuses recherches de Paillot de Montabert, par Paul Carpentier. Paris, Henri Loones, 1875; in-8° de 39 pages, avec 6 planches.

Petit Manuel d'art à l'usage des ignorants. La peinture, la sculpture, par Jean Dolent. Nouvelle édition considérablement augmentée. Paris, A. Lemerre, 1875; in-18 de 249 pages, avec 6 eaux-fortes par E. Millet. Prix : 3 fr. 50.

L'Art dans la parure et dans le vêtement, par M. Ch. Blanc, membre de l'Institut, ancien directeur des Beaux-Arts. Paris, Renouard, 1874; in-8 de 375 pages, avec de nombreuses figures, dont deux en couleur, hors texte. Prix : 10 fr.

Cours de dessin industriel. Enseignement de l'École de La Martinière, par F. Barqui et

Van Doren, architectes. 1re partie. 1re année du cours. Lyon, Baborier, 1874; in-8 de v et 70 pages, avec un atlas in-4 de 19 planches.

III. — ARCHITECTURE.

A History of Architecture in all Countries, from the Earliest Times to the Present Day, by James Fergusson. 2d edition. London, Murray, 1875; 4 vol. in-8.

Dell' origine dei tempii e dell' obligo di decorarli, da Sac. Luigi Baffi. Taranto, tip. Latronico e figlio, 1873; in-8 di pagine 30.

Rome. Le Mont Palatin, par T. Desjardins, architecte. Lyon, Riotor, 1875; in-8 de 23 pages.

Les Monuments principaux de la France reproduits en héliogravure par E. Baldus. 1re livraison. Paris, Ve A. Morel, 1875; 20 planches in-f°. Prix: 80 fr.

On annonce 60 planches, publiées en 3 livraisons.

Études sur l'architecture religieuse de l'Agenais, du xe au xvie siècle, suivies d'une Notice sur les sépultures du moyen âge, par G. Tholin, archiviste du département de Lot-et-Garonne. Agen, Michel; Paris, Didron, 1875; in-8 de xvi et 364 pages, avec 32 planches. Prix : 10 fr.

Le Triforium de l'église métropolitaine de Besançon, par M. l'abbé Besson, chanoine. Besançon. Jacquin, 1875; in-8 de 8 pages.

Architecture de la Renaissance. I. Le Château de Blois, ensemble et détails, sculpture ornementale, décorations peintes, cheminées, tentures, plafonds, carrelages (extérieur et intérieur). Texte historique et descriptif. Livraison 1 et 2. Paris, Ducher, 1875; in-f° de 8 planches.

L'ouvrage formera un volume publié en trois fascicules, comprenant 12 chromolithographies et 35 photographies inaltérables. Prix : 180 fr.

L'Église de l'abbaye de Longues, diocèse de Bayeux, par M. P. de Farcy. Caen, Le Blanc-Hardel, 1875; in-8 de 16 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société des Antiquaires de Normandie.*

Statistique monumentale du Cher. Texte et dessins par A. Buhot de Kersers, correspondant de la Société des antiquaires, de la Commission de topographie des Gaules. 1re fascicule. Canton des Aix-d'Angillon. Paris, Ve A. Morel, 1875; in-8, avec un frontispice, 1 carte et 22 planches gravées à l'eau-forte par Jules Boussard, architecte. Prix : 7 fr.

L'Église primitive de Chivy, étudiée au point de vue des origines de l'architecture chrétienne, par M. Ed. Fleury. Laon. H. Jacob, 1875; in-8 de 63 pages.

Le Bâtiment des facultés à Grenoble. Historique des travaux, par J. Collet, architecte. Grenoble, Baratier frères et Dardelet, 1875; in-4 de 16 pages avec 7 planches.

Monographie de Notre-Dame-du-Carmel à Marseille (Église des Grands-Carmes), par J.-B. Cantel, avocat. Marseille, Lebon, 1875; in-8 de 22 pages.

Palais du parlement à Saint-Cloud. Projet présenté par M. Adolphe Maillard, ingénieur civil. Paris, Claye, 1875; in-4 de 7 pages, avec un plan.

La Cathédrale de Saint-Pétersbourg. La Future Cathédrale de Marseille, par Pascal Coste, architecte. Marseille, Olive, 1875; in-8 de 14 pages.

Habitations modernes recueillies par E. Viollet-le-Duc, avec le concours du Comité de rédaction de l'*Encyclopédie d'architecture* et la collaboration de Félix Narjoux, architecte. Première partie. Paris, Ve A. Morel, 1875; 100 planches in-f° avec texte explicatif. Prix : 100 fr.

A paru en 5 livraisons.

Nouveaux Types de petites maisons de plaisance et autres, de 3,000 à 5,000 francs, par Julien Vramont, architecte. Paris, A. Cerf, 1874; 12 feuilles demi-carré. Prix : 8 fr.

Traité des constructions rurales, par Ernest Bosc, architecte. 1er fascicule. Paris, Ve A. Morel, 1875; in-8 de 262 pages avec 351 figures. Prix : 10 fr.

Le Nouvel Opéra, par Charles Nuitter, archiviste de l'Opéra. Paris, Hachette, 1875; in-18 de 261 pages, avec 59 gravures sur bois et 4 plans. Prix : 3 fr.

Le Nouvel Opéra. Monuments, artistes, par X. Y. Z. Paris. Libéral, 1875, in-18 de 339 pages, avec gravures et portraits. Prix : 5 fr.

Le Nouvel Opéra de Paris, par M. A. de Calonne. Paris, bureaux de la *Revue britannique,* 1875; in-8 de 38 pages.

Extrait de la *Revue britannique* de janvier 1875.

Le Nouvel Opéra. Description, architecture, sculpture, par Alphonse Royer. Histoire de l'Opéra par Gérome. Paris, Michel Lévy, 1875; gd in-4 de 16 pages à 2 colonnes avec 12 gravures dans le texte. Prix : 1 fr.

Voyez plus loin, à la division PEINTURE : *Peintures décoratives.*

Visite au Nouvel Opéra, par Paul Cézano. Paris, librairie de l'*Écho de la Sorbonne,*

1875; g^d in-8 de 30 pages à 2 colonnes, avec 24 gravures. Prix : 0 fr. 60.

Annales de la Société académique d'architecture de Lyon, tome IV. Exercice 1873-1874. Lyon, Perrin et Marinet, 1875; in-8 de LI et 297 pages, avec 10 planches.

La Fidelle Ouverture de l'art du Serrurier, par Mathurin Jousse; accompagné d'une Notice historique par H. Destailleur, architecte du gouvernement. Paris, A. Lévy, 1874; plaquette in-f° avec 26 planches par A. Durand. Prix : 40 fr.

La 1re édition est de : La Flèche, George Griveau, 1627, in-folio, avec 65 figures sur cuivre imprimées dans le texte.

IV. — SCULPTURE.

Découverte et acquisition de la Vénus de Milo, par Voutier. Hyères, Souchon, 1875; in-8 de 29 pages.

Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. X, page 575.

Laocoon, par Lessing. Nouvelle édition, publiée avec une Notice, un argument analytique et les Notes en français, par B. Lévy. Paris, Hachette, 1875; in-16 de 256 pages. Prix : 2 fr. 50.

Nouvelle collection de classiques.

Description d'une statue trouvée au Mesnil-sous-Lillebonne. Notice et dessin par M. A. Devaux. Le Havre, Le Pelletier, 1874; in-8 de 7 pages avec 1 planche.

Étude sur des sculptures du portail royal de la cathédrale de Chartres, par A. Hénault. Chartres, Garnier, 1875; in-8 de 13 pages, avec photographie.

La Statue miraculeuse de Notre-Dame-du-Port, par l'abbé Chardon, vicaire général. Clermont-Ferrand, Thibaud, 1874; in-18 de 84 pages.

La Sculpture au Salon de 1874.

Voir plus loin à la division PEINTURE, MUSÉES, EXPOSITIONS.

V. — PEINTURE.

Musées. — Expositions.

Entretiens sur la peinture, par René Ménard. Paris, Heymann, 1875; g^d in-4 de 243 pages, avec 50 eaux-fortes.

Texte anglais-français. — Voir la *Chronique des Arts* du 26 décembre 1874.

École hollandaise en oléographie. Chefs-d'œuvre des peintres anciens et modernes. Texte polyglotte par M. W. J. Hofdijk, Introduction par M. Charles Blanc. Paris, Loones, 1875; 12 livraisons g^d in-f° contenant une oléographie et une feuille de texte. Prix de la livraison : 18 fr. 50.

Les quatre premières livraisons ont paru.

Notice sur un tableau de Van Dyck appartenant aux hospices de Lille, par M. Aimé Houzé de l'Aulnoit, avocat. Lille, Lefebvre Ducrocq, 1875; in-4 de 8 pages.

Peintures décoratives de Paul Baudry au grand foyer de l'Opéra. Étude critique par Émile Bergerat avec préface de Théophile Gautier. Paris, Michel Lévy, 1875; in-18 de II et 154 pages. Prix : 2 fr.

Catalogue des objets d'antiquités et de curiosités exposés dans le Musée communal d'Amiens. Amiens, A. Caron, 1875; in-8 de 210 pages.

Notice des tableaux, dessins et sculptures composant la Galerie de la Société des lettres, sciences et arts de l'Aveyron. 2e édition, revue, modifiée et augmentée. Rodez, Ratery, 1874; in-8 de 44 pages.

Notice historique sur le Musée municipal de Bernay (Eure), par un visiteur. Bernay, Veuclin, 1874; in-8 de 16 pages.

Musée de Lille, par Louis Gonse. Le Musée de peinture. Paris, impr. de Claye, 1875; g^d in-8 de 72 pages, avec gravures.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome VI, pages 109-119, 481-497; tome VII, pages 313-319; tome VIII, pages 62-67; tome IX, pages 138-155, 341-351.

Les Peintres de l'École hollandaise du Musée de Lille, par N. Leroy. Lille, Degans, 1874; in-4 de 29 pages à 2 colonnes.

Le Palais Saint-Pierre. Observations sur la réorganisation des Musées et de l'École des beaux-arts de Lyon, par Léopold Niepce. Lyon, Vingtrinier, 1875; in-8 de 52 pages.

Extrait de la *Revue du Lyonnais,* juillet 1874.

Projet de la création d'un Musée historique à Lyon, par Léopold Niepce. Lyon, Vingtrinier, 1875; in-8 de 43 pages.

Extrait de la *Revue du Lyonnais,* mai 1874.

Art moderne. Documents relatifs à la Galerie Bruyas. Montpellier, Ricateau et Hamelin, 1874; in-8 de 36 pages.

Notice des peintures, sculptures et dessins du Musée départemental de Niort, par M. Louis Germain, conservateur des Beaux-Arts. Saint-Maixent, Reversé, 1875; in-8 de 136 pages.

A propos des cent mille francs donnés par S. M. l'empereur d'Autriche au comité du

Musée lorrain. Nancy, Crépin-Leblond, 1875; in-8 de 13 pages.

The Galleries of the Louvre, a Concise Guide and Critical Catalogue, by Henry O'Shea. London, Simpkin, 1875; in-12 de 306 pages, avec plans. Prix : 4s.

Musée national du Louvre. Don de M. et Mme Philippe Lenoir. Paris, impr. de Mourgues, 1875; in-12 de 128 pages. Prix : 0 fr. 75.

Catalogue du Musée d'antiquités de Rouen. Rouen, Benderitter, 1875; in-8 de xvii et 204 pages. Prix : 2 fr. 50 c.

Exposition des œuvres de M. Maxime Lalanne au profit des pauvres et d'œuvres charitables de Bordeaux, du lundi 9 novembre au jeudi 10 décembre, dans les Galeries de la Société des Amis des Arts. Bordeaux, Delmas, 1874; in-8 de 38 pages. Prix: 0 fr. 30.

La Sculpture au Salon de 1874, précédée d'une Étude philosophique sur le marbre, par Henry Jouin. Paris, Plon, 1875; in-8 de 91 pages. Prix : 2 fr.

Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie. 4e exposition, 1874. Catalogue des œuvres et des produits modernes exposés au Palais de l'Industrie. Nouvelle édition, augmentée et suivie du plan de l'Exposition. Paris, Chaix, 1874; in-12 de 132 pages. Prix : 1 fr.

L'Art français à l'Exposition des beaux-arts appliqués à l'industrie, année 1874, par Octave Lamy. Paris, l'auteur, 17, rue de La Rochefoucauld, 1874; in-8 de 68 pages.

Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie. 4e exposition, 1874. Musée historique du costume. Paris, A. Chaix, 1874; in-12 de xii et 132 pages. Prix : 1 fr. 50 c.

Exposition de l'Union centrale. Industrie moderne. Céramique, par Adrien Dubouché. Paris, Claye, 1874; gd in-8 de 16 pages.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts* du 1er octobre 1874.

Société d'encouragement pour l'industrie nationale. La Manufacture nationale de Sèvres à l'Exposition des Champs-Élysées, 1874. Rapport fait par M. Henri Bouilhet, membre du conseil, dans la séance d'ouverture du 11 décembre 1874. Paris, Claye, 1875; in-8 de 35 pages.

La Manufacture de Sèvres et ses produits à l'Exposition des Champs-Élysées, 1874. Rapport de M. Henri Bouilhet. Paris, Vve Bouchard-Huzard, 1875; in-4o de 18 pages.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au Palais des Champs-Élysées, le 1er mai 1875 (92e exposition officielle depuis l'année 1673). Paris, impr. nationale, 1875; in-18 de CXLIV et 631 pages. Prix : 1 fr.

Distribution des récompenses aux artistes exposants du Salon de 1874, pages V-XIII; — Récompenses accordées par le jury, pages XIV-XVII; — Listes des artistes récompensés, français et étrangers, vivant au 1er mars 1875, pages XVIII-CXXVI; — Règlement pour 1875, pages CXXVII-CXLIII; — Peinture, nos 1-2019; — Dessins, cartons, aquarelles, miniatures, vitraux, émaux, porcelaines, faïences, nos 2020-2827; — Sculpture, nos 2828-3447; — Gravure en médailles et sur pierres fines, nos 2448-3193; — Architecture, nos 3491-3598; — Gravure, nos 3599-3828; — Lithographie, nos 3829-3862; — Monuments publics, pages 621-630.

Le Salon de 1874 avait 3657 numéros.

Exposition d'œuvres d'art des artistes amateurs au profit d'une bonne œuvre. Catalogue des œuvres exposées. Paris, Durand-Ruel, 1875; in-8 de 20 pages. Prix: 0 fr. 50.

Livret explicatif des ouvrages d'art admis à l'Exposition de la Société des Amis des Arts de Pau. Exposition de 1875, du 12 janvier au 10 mars. Pau, Vignancour, 1875; in-32 de 70 pages, Prix : 0 fr. 50 c.

Explications des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, etc., exposés par la Société des Amis des Arts de Reims. Reims, Luton, 1875; in-16 de 120 pages Prix : 0 fr. 75 c.

Coup d'œil sur l'Exposition rétrospective de Tours de 1873, par le docteur Patay. Orléans, Herluison, 1874; in-8o de 30 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société archéologique de l'Orléanais*.

VI. — GRAVURE.

Lithographie.

Les estampes attribuées à Bramante, aux points de vue iconographique et architectonique, par Louis Courajod, attaché à la conservation du Louvre, et Henri de Geymüller, architecte. Paris, Rapilly, 1874; gd in-8 de 24 pages, avec une eau-forte. Prix : 3 fr.

Tiré à très-petit nombre. — Extrait, avec additions, de la *Gazette des Beaux-Arts* des 1er septembre et 1er octobre 1874.

Le peintre-graveur hollandais et belge du XIXe siècle, par T. Hippert et Jos. Linnig. 1re partie. A.-F. Bruxelles, Fr.-J. Olivier. Paris, R. Simon, 1874; in-8 de 284 pages. Prix, papier ordinaire : 10 fr.; papier vélin : 15 fr.

Tiré à 140 exemplaires. — On annonce trois parties.

Eaux-fortes d'Antoine Van-Dyck, reproduites et publiées par Amand Durand, texte par Georges Duplessis, bibliothécaire du dépar-

tement des Estampes, à la Bibliothèque nationale. Paris, *Gazette des Beaux-Arts*, 1875; in-folio de 33 pages, avec 21 planches. Prix : 60 fr.

Il a été tiré 20 exemplaires des portraits sur parchemin, au prix de 120 fr.

Œuvres de Molière. Trente-trois eaux-fortes (plus un portrait et un frontispice), gravées, d'après Boucher, par MM. Boilvin, Courtry, Gaucherel, Greux, Lerat, Martinez, Massart, Milius, Mongin, Rajon et Salmon. Paris, A. Lemerre, 1874; in-8.

Daphnis et Chloé. Six eaux-fortes d'après les dessins de Prud'hon, gravées par Boilvin (plus un portrait d'Amyot, par le même graveur). Paris, A. Lemerre, 1875; in-8.

Soixante-douze eaux-fortes, d'après Oudry, pour illustrer les *Fables* de La Fontaine. Paris, Lemerre, 1875; in-8 et g[d] in-8. Prix : 60 et 70 fr.

Il y a des tirages sur papiers de Hollande, de Chine, du Japon, Whatman, dont les prix prix varient de 100 à 200 fr.

Fables de La Fontaine. Douze dessins de MM. J.-L. Brown, Daubigny, Detaille, Gérôme, L. Leloir, Em. Lévy, H. Lévy, Millet, Ph. Rousseau, Alf. Stevens, Worms, gravés à l'eau-forte par MM Hédouin, Flameng, Laguillermie, Lefort, sous la direction de M. Flameng. Paris, Jouaust, 1874. Prix : 30 fr.

Voir la *Chronique des Arts* du 19 décembre 1874, page 385.

Cent Nouvelles nouvelles, dessins de Jules Garnier, gravés à l'eau-forte, par Lalauze, Paris, Jouaust, 1874; Prix : 20 fr.

Histoire de Manon Lescaut et du chevalier Desgrieux, précédée d'une étude par Arsène Houssaye. Paris, Jouaust, 1874; 2 vol. in-16, avec six eaux-fortes par Hédouin.

Papier vergé, papier Wathman et papier de Chine.

Histoire de Manon Lescaut et du chevalier Desgrieux, par l'abbé Prévost, précédée d'une préface par Alexandre Dumas fils (et suivie d'une Notice par Anatole de Montaiglon). Paris, Glady frères, 1875; in-8 de XXIX et 373 pages, avec 1 portrait par J. Jacquemart et 11 gravures, par Léopold Flameng. Prix : 30 fr.

Papier vergé. — Il y a des tirages, avec les gravures avant la lettre, sur Chine, Japon, Turkey-Mill, Whatman, au prix de 100 et 200 fr.

La Franche-Comté. Besançon et la vallée du Doubs. Dôle et Besançon, 1874; in-4 de 144 pages, avec 25 eaux-fortes, par MM. T. Abraham et G. Coindre.

Tiré à 250 exemplaires sur papier de Hollande et 50 sur papier de Chine.

Album Cadart. L'Eau-forte en 1875, quarante eaux-fortes originales et inédites, par quarante des artistes les plus distingués; texte, par M. Philippe Burty. Paris, Cadart 1875; in-4. Prix, suivant les épreuves : 50, 80, 100 et 150 fr.

Dix eaux-fortes (et un frontispice), par Pierre Vidal. Paris, Cadart, 1875; in-folio.

Voir la *Chronique des Arts* du 19 décembre 1874.

Paris intime, notes et eaux-fortes, par A.-C. Martial. Paris, Bachelin-Deflorenne, 1875; in-folio de 60 pages.

Tiré à 300 exemplaires, savoir 60 sur chine, avant l'aciérage des planches, prix : 150 fr.; et 240 sur papier vergé, prix : 100 fr.

Siége de Paris de 1870. Cinq eaux-fortes, par Bracquemond. Paris, Rouquette, 1875; in-8 de 7 pages avec 5 planches.

Le Petit Monde, collection de 10 eaux-fortes et un frontispice, par A. Lalauze. Paris Cadart, 1875; in-4. Prix, suivant les épreuves : 20, 30 et 50 fr.

Costumes du XVIII[e] siècle, tirés de la Collection de M. Victorien Sardou, d'après les dessins de Watteau fils, Leclerc, Desrais, Cochin, etc. 1[re] série. Paris, H. Gagnon, 1875; 20 eaux-fortes, par A. Guillaumot fils. Prix : 20 fr.; sur chine, 30 fr.; coloriés, 25 fr.

Le Fleuve, par Charles Gros. Eaux-fortes d'Éd. Manet. Paris, rue Lafayette, 61, 1875; in-8 de 15 pages avec 8 gravures.

Tiré à 100 exemplaires numérotés et signés par les auteurs. Prix : 25 fr.

Entretiens sur la peinture, par René Ménard... avec 50 eaux-fortes.

Voyez plus haut à la division : PEINTURE.

Vieilles décorations, comprenant particulièrement les intérieurs, depuis l'époque de la Renaissance jusqu'à Louis XVI, gravés en fac-similés, d'après les originaux, par Pèquègnot. 1[re] série. Paris, l'auteur, rue d'Orsel, 37, 1875; 20 planches in-f° demi-raisin. Prix : 20 fr.

Motifs de peintures décoratives, pour appartements modernes, par H. Gruz. Paris, Ch. Claesen, 1874; 60 planches demi-colombier, en couleur, or et argent, avec un texte explicatif. Prix : 120 fr.

On annonce 12 livraisons; 9 sont en vente.

La Vie de la sainte Vierge Marie, en 20 gravures sur bois, par Albert Dürer, Nuremberg, anno 1511. Décrite en vers latins, par Chelidonius. Reproduction procédé P.-W. van de Veijer, avec une introduction, par Ch. Ruelens, conservateur à la Bibliothèque royale de Bruxelles. Utrecht et

Paris, Rapilly, 1875; petit in-f°, papier de Hollande. Prix : 25 fr.

Manuel de l'amateur d'illustrations. Gravures et portraits pour l'ornement des livres français et étrangers, par J. Sieurin. Paris, A. Labitte, 1875; in-8 de VIII et 242 pages. Prix : 12 fr. Papier de Hollande, 24 fr.

Bibliographie et *Iconographie* de tous les ouvrages de Restif de la Bretonne...., y compris le détail des estampes, par P.-L. Jacob, bibliophile. Paris, Fontaine, 1875; g^d in-8 de XV et 514 pages avec un portrait. Prix : 25 fr.

Tiré à [illegible] exemplaires sur papier de Hollande. — Voir la *Chronique des Arts* du 16 janvier 1875.

Recherches sur les almanachs et calendriers artistiques, à estampes, à vignettes, à caricatures, etc., principalement du XVIe au XIXe siècle, avec notices bibliographiques et iconographiques sur les almanachs divers, notamment à l'époque de la Révolution, par F. Pouy. Paris, Claudin, 1875; in-8. Prix : 7 fr.

Tiré à 100 exemplaires.

XVIIIe siècle. Institutions, usages et costumes. France, 1700-1789, par Paul Lacroix. Paris, F. Didot, 1874; in-4 de VIII et 520 pages avec 21 chromolithographies et 350 gravures sur bois. Prix : 30 fr.

Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XI, pages [illegible].

Jésus-Christ, par Louis Veuillot; avec une Étude sur l'Art chrétien, par E. Cartier. Paris, F. Didot, 1874; in-4 de VIII et 572 pages avec 16 chromolithographies et 200 gravures sur bois. Prix : 25 fr.

Voir [illegible] *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome X, pages [illegible], un article de M. R. [illegible]

Histoire de la gravure typographique. Conférence faite au Cercle de la librairie, par M. Gaston Tissandier, le vendredi 29 janvier 1875. Paris, Pillet, 1875; in-8 de 14 pages à 2 colonnes. Prix : 1 fr.

Extrait de la *Chronique du Journal de la librairie* du 6 février 1875.

Catalogue d'estampes anciennes et dessins, composant la magnifique Collection de feu M. Émile Galichon, ancien Directeur de la *Gazette des Beaux-Arts,* dont la vente a eu lieu le 10 mai 1875 et les quatre jours suivants. Paris, Clément, 1875; g^d in-8 de 112 pages.

Dessins, numéros 1-178; estampes, 179-678.

VII. — ARCHÉOLOGIE.

Antiquité. — Moyen Age. Renaissance. — Temps modernes. Monographies provinciales.

Le Site de Troie selon M. Lechevalier ou selon M. Schliemann, par M. Gustave d'Eichthal. Excursion à Troie et aux sources de Menderé, par M. Georges Perrot. Paris, Durand et Pedone-Lauriel, 1874; in-8 de 79 pages.

Extrait de l'*Annuaire de l'Association pour l'encouragement des études grecques*, année 1874.

Assyrian Discoveries; an Account of Explorations and Discoveries on the Site of Nineveh, during 1873 and 1874, by George Smith, of the department of oriental Antiquities, British Museum. London, Sampson Low, 1875; in-8 de XVI et 461 pages avec illustrations.

Les Peintures antiques relatives au mythe de Daphné, d'après Wolfgang Helbig, par M. Hignard, professeur de littérature ancienne à la Faculté des lettres de Lyon. Lyon, Riotor, 1875; in-8 de 20 pages.

L'Enlèvement d'Orithrye, par Borée, œnochoé du Musée du Louvre, par Georges Perrot. Paris, Chamerot, 1874; in-4 de 28 pages avec 1 planche.

Extrait des *Monuments grecs de l'Association pour l'encouragement des études grecques.*

Étude préliminaire sur les antiquités antérieures aux Romains dans le département des Alpes-Maritimes. Rapport présenté à la Sorbonne, le 8 avril 1874, par M. Chambrun de Rosemont. Nice, Caissox et Mignon, 1875; in-8 de 14 pages.

Historic and monumental Rome : a Handbook for the students of classical and Christian Antiquities in the Italian capital, by ch. I. Hemans. London Williams and N., 1875; in-8.

Les Catacombes de Rome, notes pour servir de complément aux Cours d'archéologie chrétienne, avec dessins, par Henri de l'Epinois. Toulouse et Paris, librairie de la Société bibliographique, 1875; in-18 de 238 pages.

Fouilles archéologiques. Vase antique, prix donné à des bestiaires. Phalères en bronze. Objets trouvés dans l'amphithéâtre romain de Nimes, par Henry Révoil, architecte du gouvernement. Nimes, Clavel-Ballivet; Paris, Vve A. Morel, 1874; in-8 de 11 pages avec planche.

Extrait des *Mémoires de l'Académie du Gard.*

Cours élémentaire d'archéologie chrétienne, par J. Mallet, professeur au petit séminaire de Séez. Tours, Mame; Paris, Poussielgue, 1875; in-8 de IX et 244 pages.

Étude sur les arts au moyen âge, par Prosper Mérimée, de l'Académie française. Paris, Michel Lévy, 1875; in-12. Prix : 3 fr. 50 c.

Nouveaux Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature sur le moyen âge, par Ch. Cahier et feu Arth. Martin, de la compagnie de Jésus. Décoration d'églises. Paris, F. Didot, 1875; g[d] in-4 de XVI et 294 pages avec 5 planches en taille-douce et 570 gravures sur bois. Prix : 40 fr.

Ornements ecclésiastiques.—Vitraux d'Auxerre. — Sarcophages. — Détails de sculpture décorative. — Mobilier ecclésiastique.

Scoti Monasticon ; the Ancient Church of Scotland : a History of Cathedrals, etc., of Scotland, by M. E. C. Walcott. London, Virtue, 1874; in-4. Prix, cartonné : 52 fr. 50 c.

Topographie archéologique des cantons de la France, par M. Peigné-Delacourt. Programme et spécimen. Noyon, Andrieux, 1874; in-8 de 8 pages.

Congrès archéologique de France. XL[e] session. Séances générales tenues à Châteauroux, en 1873, par la Société française d'archéologie pour la conservation et la description des monuments. Paris, Derache; Dumoulin, 1875; in-8 de LXII et 731 pages avec gravures.

Recueil de notices et mémoires de la Société archéologique de la province de Constantine. 2[e] série. Tome VI. 1873-1874, Constantine, Arnolet; Alger, Jourdan; Paris, Challamel aîné, 1875; in-8 de 478 pages avec 20 planches.

Les Drapeaux français, étude historique, par le comte L. de Bouillé. 2[e] édition. Paris, Dumaine, 1874; in-8 de 360 pages avec 123 dessins chromolithographiques. Prix : 8 fr.

Recherches sur les drapeaux français. Oriflamme, bannière de France, marques nationales, couleurs du roi, drapeaux de l'armée, pavillons de la marine, par Gustave Desjardins, ancien élève de l'École des Chartes. Paris, V[ve] A. Morel, 1874; g[d] in-8 de VI et 171 pages avec 56 dessins dans le texte et 43 planches, dont 41 imprimées en couleurs. Prix : 50 fr.

Voir la *Chronique des Arts* des 5 et 19 décembre 1874, et dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2[e] période, tome XI, pages 100-104, un article de M. Clément de Ris.

Description des drapeaux et étendards des régiments français des anciennes provinces d'Alsace, de Franche-Comté et de Lorraine, par Arthur Benoît. Mulhouse, V[e] Bader, 1875; in-8 de 20 pages.

Extrait de la *Revue d'Alsace*.

Tombes mérovingiennes trouvées à Bazoches-lès-Gallerandes (Loiret), par Gustave Baguenault de Puchesse, membre de la Société archéologique de l'Orléanais. Orléans, Herluison, 1874; in-8 de 11 pages, avec 1 planche.

Extrait des *Mémoires de la Société archéologique de l'Orléanais*.

Notice sur une sépulture célèbre à Beaune, par Charles Aubertin, ex-conservateur du Musée archéologique de Beaune (Côte-d'Or). Dijon, Jobar, 1874; in-8 de 12 pages.

Trésor de la Sainte-Chapelle des ducs de Savoie au château de Chambéry, d'après des inventaires inédits des XV[e] et XVI[e] siècles, étude historique et archéologique, par Adolphe Fabvre, président du tribunal civil de Saint-Étienne. Lyon, Scheuring, 1875; g[d] in-8 de 200 pages, avec une gravure sur bois.

Tiré à 300 exemplaires. — Prix, papier vergé : 8 fr.; papier de Hollande : 12 fr.

La Muraille de César. Les Allobroges et l'Émigration des Helvètes, à propos de vestiges romains découverts près de Chancy, par E. Duboin. Saint-Julien, Mariot, 1875; in-8 de 32 pages.

Le Trésor de Clairvaux du XII[e] au XVIII[e] siècle, par M. l'abbé Charles Lalore. Troyes, Brunard, 1874; in-8 de XXIV et 283 pages.

Excursions archéologiques dans les environs de Compiègne (1869-1874). Compiègne, Edler, 1875; in-8 de 87 pages.

Trois heures à Conches. Étude archéologique, par M. A. Devaux. Le Havre, Lepelletier, 1875; in-8 de 20 pages avec 1 planche.

Extrait des *Publications de la Société havraise d'études diverses*.

Pierre tombale de Catherine d'Illiers, dame de Montreuil, à Duneau, par M. S. Menjot d'Elbenne. Le Mans, Monnoyer, 1874; in-8 de 12 pages avec planche.

Extrait du *Bulletin de la Société de la Sarthe*.

Histoire de l'abbaye de Flines, par l'abbé E. Hautcœur, chanoine honoraire de Cambrai. Lille, Quarré; Douai, Lafoscade; Paris, Dumoulin, 1874; in-8 de XI et 523 pages avec 20 planches.

Lettres archéologiques sur le Forez. Le Prieuré de Saint-Sauveur, par Élie Saloustre. Lyon, Vingtrinier, 1874; in-8 de 26 pages.

Extrait de la *Revue lyonnaise*, juillet 1874.

Répertoire archéologique du département du

Loiret. Arrondissement d'Orléans. Olivet Saint-Hilaire-Saint-Mesmin, Saint-Jean-Le-Blanc, Saint-Pryvé-Saint-Mesmin, par M. le docteur Patay. Orléans, Jacob, 1875; in-8 de 16 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société archéologique de l'Orléanais.*

Archéologie. Les Fouilles du tumulus de Machezal (Loire), par A. Vachez, avocat. Lyon, Vingtrinier, 1874; in-8 de 7 pages.

Jubé du cardinal Philippe de Luxembourg, à la cathédrale du Mans, décrit d'après un dessin d'architecte du temps et des documents inédits et reproduit en fac-similé par Eugène Hugues, président de la section d'archéologie de la Société de la Sarthe. Le Mans, Monnoyer, 1875; in-f° de 6 pages avec 8 planches.

Antiquités gallo-romaines découvertes au village de Manson le 12 janvier 1873. Rapport fait à l'Académie de Clermont dans la séance du 6 mars 1873, par J.-B. Bouillet, directeur du Musée. Clermont-Ferrand, Thibaud, 1874; in-8 de 4 pages, avec 6 planches.

Extrait des *Mémoires de l'Académie de Clermont,* tome XV.

L'antique et royale cité de Moret-sur-Loing (Seine-et-Marne), par M. l'abbé A. Pougeois, curé-doyen de Moret. Paris, Pougeois, 1875; in-8 de 230 pages avec 4 planches gravées.

Promenades archéologiques aux environs de Pau et dans la vallée d'Ossau, par Ch. C. Le Cœur, architecte. Pau, Ribaut, 1874; in-8 de 67 pages.

Description et histoire du château de Pierrefonds, par Viollet-le-Duc, architecte. 7e édition, entièrement refondue. Paris, Ve A. Morel, 1874; in-8 de 48 pages.

Étude sur l'église Saint-Symphorien de Tours, par M. Léon Palustre, inspecteur de la Société française d'archéologie. Tours, Bouserez, 1874; in-8 de 31 pages, avec planches.

Note archéologique sur des sépultures mérovingiennes découvertes dans la commune de Vic-de-Chassenay (Côte-d'Or), par Marlot. Dijon, Manière-Loquin, 1874; in-8 de 12 pages.

Étude sur le château de Xaintrailles, canton de Lavardac, arrondissement de Nérac (Lot-et-Garonne), par Philippe de Lauzun. Agen, Noubel, 1875; in-8 de 124 pages, avec plan et vue.

VIII. — NUMISMATIQUE.

Sigillographie.

Mélanges de numismatique, publiés par F. de Saulcy, Anatole de Barthélemy et Eugène Hucher. Tome I, 1er fascicule. Juillet 1874. Le Mans, Monoyer, 1874; gd in-8 de 80 pages, avec figures dans le texte.

Paraît par fascicules de 5 feuilles; 6 fascicules forment un volume du prix de 20 fr.

Abécédaire de numismatique romaine, notes indispensables aux jeunes amateurs, par Charles Even, membre correspondant de la Société française de numismatique. Saint-Brieuc, Guyon, 1874; in-8 de 59 pages, avec 12 planches.

Description des monnaies de cuivre et des méreaux suédois, par le baron Stiernsledt. Paris, Nilsson, in-8. Prix : 15 fr.

Des Bractéates d'Allemagne. Considérations générales et classification des types principaux, par M. G. Schlumberges. Paris, Franck, 1874; in-8 de 430 pages avec planches.

Voir dans la *Chronique des Arts*, du 21 novembre, page 346, un article signé · E. M.

Recherches de numismatique navale, par M. A. Guichon de Grandpont, commissaire général de la Marine. Brest, Lefournier aîné, 1875; in-8 de 24 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société académique.*

The Science of Gems, Jewels, Coins and Medals, ancient and modern, by Archibald Billing. New edition, revised aud corrected. London, Longmans and Green, 1875; roy. 8° of pp. 280. Cloth : 21s.

Inventaire sommaire des sceaux originaux des Archives de la Haute-Marne, par M. P. de Fleury, archiviste de Loir-et-Cher. Angers; Paris, Dumoulin, 1875; in-8 de 23 pages.

Notice historique sur un sceau de Jeanne de Jambes, dame du Luguet, veuve de Jean de Polignac, seigneur de Beaumont, par Augustin Chassaing, de la Société de l'École des Chartes. Le Puy, Marchessou, 1874; in-8 de 12 pages avec planches.

Extrait des *Annales de la Société... du Puy,* tome XXXI.

Les Armoiries de la ville de Paris. Sceaux, Emblèmes, Couleurs, Devises, Livrées et Cérémonies publiques. Ouvrage commencé par le comte A. de Coëtlogon, refondu et complété par M. L. Tisserand et le Service historique de la ville de Paris. Tome I. Paris, Aubry, Dumoulin, Dunod, Fontaine, Morel, Rothschild, 1875; in-4 de xxv et 351 pages.

On annonce 2 vol., au prix de 100 fr., avec 40 planches hors texte, en noir et en couleur, et plus de 400 bois dans le texte.

Ampoules des pèlerinages en plomb, trouvées en Bourgogne et décrites par le docteur Louis Marchant. Dijon, Manière-Loquin, 1874; in-4 de 12 pages avec planches.

Tiré à 150 exemplaires.

Enseignes et insignes. Médailles et décorations se rattachant à la Lorraine, par Arthur Benoît, membre de la Société d'archéologie lorraine. Nancy, Grosjean-Maupin, 1874; in-8 de 19 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société archéologique lorraine.*

Catalogue numismatique, archéologique et historique. Livres et jetons. Paris, Van Peteghem, 1875; in-8 de 96 pages.

IX. CURIOSITÉ.

Céramique.— Mobilier. — Tapisseries. Armes. — Costumes. — Livres, etc.

Dictionnaire des marques et monogramme des faïences, poteries, grès, terre de pipe, terre cuite, porcelaine, etc., anciennes et modernes reproduites avec leurs couleurs naturelles, 3,000 marques, par Ris-Paquot, artiste peintre. 2e édition. Paris, Simon, 1874; in-8 de XXII et 256 pages. Prix : 10 fr.

Pour le 1re édition, voir la *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, tome X, page 582.

Iconographie de la faïence. Dictionnaire illustré de planches reproduisant en couleur la note dominante des principales fabriques, le nom des artistes céramistes et les localités où ils ont travaillé, enfin les marques qui se rencontrent le plus ordinairement sous les faïences de tous les pays et les font le mieux connaître. Dessins inédits. Par M. A.-A. Mareschal. Paris, Baur, 1875; in-8 carré de VI et 139 pages. Prix : 10 fr.

Les Merveilles de la céramique, par A. Jacquemart, auteur de l'*Histoire de la porcelaine.* 3e édition 1re partie : Orient. Paris, Hachette, 1874; in-18 de 343 pages, avec 55 vignettes sur bois, par H. Catenacci. Prix : 2 fr. 25.

Bibliothèque des merveilles.

Rostrand et Marieberg, Notices et Recherches sur les céramiques suédoises du XVIIIe siècle, par Strale. Traduit du suédois. Stockholm, I var Hœggtrom; Paris, Nilsson, 1872; in-8 de 150 pages, avec de belles gravures. Prix : 80 fr.

Voir dans la *Chronique des Arts* du 5 décembre 1874 un article de M. Louis Gonse.

Céramique arverne et faïence de Clermont, par Michel Cohendy, archiviste du Puy-de-Dôme. Clermont-Ferrand, Thiébaud, 1874; in-8 de 48 pages, avec un atlas de planches, par M. Tamizier, professeur de dessin.

Extrait des *Mémoires de l'Académie... de Clermont-Ferrand.*

Parallèle des ouvrages de poterie d'Auvergne, anciens et modernes, par Du Fraisse de Vernines. Paris, Aubry, 1875; in-8 de 15 pages.

Extrait, tiré à 10 exemplaires, du *Bulletin du Bouquiniste.*

Les Faïences de l'Auxerrois, par Aimé Cherest, vice-président de la Société des sciences de l'Yonne. Auxerre, Perriquet, 1875; in-8 de 63 pages avec 1 planche.

Extrait du *Bulletin de la Société... de l'Yonne,* 1er trimestre de 1875.

Études sur la céramique picarde. 1re partie. Une plaque en faïence de Sinceny, par Jules Lecocq. Saint-Quentin, Triqueneaux-Devienne; Paris, Rouveyre, 1874; in-8 de 13 pages avec gravure.

Extrait du *Vermandois,* tiré à 125 sur papier fort et 75 sur papier de Hollande.

Notice explicative des vitraux de Saint-Winoc, posés en 1874 dans l'église paroissiale de Bergues. Saint-Omer, Devey, 1875; in-18 de X et 97 pages. Prix : 0,60.

Notes sur l'orfévrerie du Puy au moyen âge et à la Renaissance et Prix fait passé, en 1458, entre Jean de Bourbon, évêque du Puy, et deux orfévres du Puy, pour la façon d'une statue de Saint-Pierre en argent doré, par Augustin Chassaing, secrétaire de la Société académique du Puy. Le Puy, Marchessou, 1874; in-8 de 20 pages.

Extrait des *Annales de la Société académique du Puy,* tome XXXI.

Documents concernant l'orfévrerie poitevine au XVIe siècle. Mémoire de Crépin Lucazeau, orfévre à Thouars, par Imbert. Niort, Clouzot, 1875; in-8 de 11 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société de statistique de Niort.*

Sulla Manifattura de gli Arazzi... dall' Arazziere Cav. Pietro Gentili, Roma, Santini, 1874; in-8 de 109 pages, avec 2 planches.

Voir dans la *Chronique des Arts,* des 16 et 23 janvier 1875, un article de M. Alfred Darcel.

Les Cloches de l'église Saint-Sever de Rouen, par Paul Baudry. Rouen, Boissel, 1874; in-8 de 8 pages.

Histoire du Costume en France, depuis les temps les plus reculés, jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, par J. Quicherat, directeur de l'École des Chartes. Paris, Hachette, 1874; gd in-8 de III et 684 pages, avec 481 gravures dessinées sur bois d'après les documents authentiques, par Chevignard, Pauquet et P. Sellier. Prix : 20 fr.

Voir la *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, page 572.

Art industriel. L'Ornement des tissus, recueil historique et pratique, par M. Dupont-Auberville, avec des notes explicatives et une Introduction générale. 1re livraison.

Paris, Bachelin-Deflorenne, 1875; in-4 de 18 pages avec 10 planches dessinées par M. Kreutsberger et lithographiées en couleur or et argent, par M. Régamey.

On annonce 10 livraisons contenant chacune 10 planches. — Prix de l'ouvrage complet : 100 fr.

Histoire des éventails chez tous les peuples et à toutes les époques, par M. S. Blondel. Paris, Renouard, 1875; in-8 avec de nombreuses figures d'éventails. Prix : 10 fr.

Les Heures de René d'Anjou à l'évêché d'Angers, par Mgr Xavier Barbier de Montault, camérier de Sa Sainteté. Marseille, Cayer, 1874; in-8 de 11 pages.

Reliure d'un manuscrit dit Évangéliaire de Charlemagne, par M. Ed. Aubert, membre de la Société des Antiquaires. Nogent-le-Rotrou, Gouverneur, 1874; in-8 de 21 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société des antiquaires*, tome XXXV.

Filigranes recueillis dans quelques anciens terriers du Forez, par L. Pierre Gras, secrétaire de la Diana. Saint-Étienne, Benevent 1874; in-8 de 6 pages avec 5 planches.

Tiré à 50 exemplaires [illegible]. — Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 1re période, t. I pages 225, 227-231, tome III, pages 157-168; tome IV, pages 151-166, tome VIII, pages 358-371.

Les ventes de tableaux, dessins, estampes et objets d'art, aux XVIIe et XVIIIe siècles (1611-1800). Essai de Bibliographie, par Georges Duplessis, bibliothécaire du département des estampes à la Bibliothèque nationale. Paris, Rapilly, 1875; in-8 de 130 pages. Prix : 6 fr.; papier vergé : 8 fr.

Catalogue descriptif et raisonné des émaux, ivoires, monnaies, médailles, curiosités diverses et livres composant la collection de feu M. Ad. Dewismes. Saint-Omer, impr. Fleury-Lemaire, 1875; in-8 de XVIII et 464 pages.

Atelier de Fortuny. Œuvre posthume, objets d'art et de curiosité, armes, faïences hispano-moresques, étoffes et broderies, bronzes orientaux, coffrets d'ivoire, etc., dont la vente a eu lieu les 26 avril et jours suivants, hôtel Drouot. Notices par MM. Édouard de Beaumont (armes), baron Davillier (faïences), A. Dupont-Auberville (étoffes). Paris, impr. de Claye, 1875; in-8 de 152 pages.

A. Poulet-Malassis. — Les *ex-libris* français depuis leur origine jusqu'à nos jours. Nouvelle édition, revue et augmentée. Paris, Rouquette, 1875; gd in-8 de VIII et 79 pages, avec un album de 24 planches. Prix : 15 fr.

La 1re édition a été annoncée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome X, page 582.

Catalogue de grands livres à figures, en belle reliure, composant la bibliothèque de M. M***, architecte, dont la vente a eu lieu le 10 décembre 1874; in-8.

X. — BIOGRAPHIES.

Institut de France. Éloge de M. Beulé, par M. le vicomte Henri Delaborde, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, lu dans la séance publique annuelle du samedi 24 octobre 1874. Paris, F. Didot, 1874; in-4 de 27 pages.

Julien Boilly à propos de la vente de ses livres, tableaux, dessins et autographes, en décembre 1874, par Prosper Blanchemain. Paris, Aubry, 1875; in-8 de 8 pages.

Extrait tiré à 50 exemplaires du *Bulletin du Bouquiniste*, 1er janvier 1875. — Voir plus haut à la division HISTOIRE.

Notice biographique sur Guillaume Bonnet, statuaire lyonnais, par le docteur J.-A. Gérard. Lyon, Vingtrinier, 1874; in-8 de 18 pages.

Jacques Callot, sa vie et son œuvre, par Arsène Houssaye. Paris, J. Maury, 1875; in-4 de 40 pages, avec 10 eaux-fortes par ou d'après Callot.

M. de Caumont, sa vie et ses œuvres, par M. E. de Robillard de Beaurepaire, conseiller à la cour d'appel de Caen. Caen, Le Blanc-Hardel, 1875; in-8 de 81 pages avec un portrait.

Extrait des *Mémoires de l'Académie... de Caen.*

Notice biographique sur M. de Caumont, fondateur de l'Association normande, par M. Renault. Caen, Le Blanc-Hardel, 1875; in-8 de 35 pages.

Extrait de l'*Annuaire normand*, 1871.

Notice archéologique sur M. de Caumont, lue par M. Jules Cauvet, ancien président de la Société des antiquaires de Normandie. Caen, Le Blanc-Hardel, 1875; in-8 de 16 pages.

Jacobus Houbraken et son œuvre, par A. Verhuell. Paris, Loones, 1875, in-8, avec le portrait du maître d'après lui-même. Prix : 10 fr.

Noël Le Mire et son œuvre, suivi du Catalogue de l'œuvre gravé de Louis Le Mire, par Hédou. Rouen, Cagniard; Paris, Baur, 1875; in-8 de VIII et 319 pages, avec un portrait et un dessin.

Pierre-Charles Marquis, peintre d'histoire. Sa vie et ses ouvrages, par M. Henri d'Escamps. Paris, impr. Goupy, 1875; in-8 de 14 pages.

Michel-Ange, par Frank Puaux. Paris, Meyrueis, 1874 ; in-8 de 32 pages.

Extrait de la *Revue chrétienne*, des 5 octobre, 5 novembre et 5 décembre 1874.

Jehan Perréal, Clément Trie et Édouard Grand, par E.-L.-G. Charvet. Lyon, Glairon-Mondet, 1874 ; in-8 de 258 pages, avec 10 planches.

Biographies d'architectes.

Nicolas Poussin. Étude biographique par L. Poillon. 2e édition. Lille et Paris, Lefort, 1875 ; in-12 de 142 pages avec gravure.

Le roi René, sa vie, son administration, ses travaux artistiques et littéraires, par A. Lecoy de la Marche, archiviste aux Archives nationales. Paris. F. Didot, 1875 ; 2 vol. in-8. Prix : 15 fr.

Raphaël Sanzio, par J.-E. Roy. 2e édition. Lille, Lefort, 1874 ; in-12 de 144 pages, avec figures.

Henri Regnault. Élégie, par Paul Belleuvre. Angers, Lachèze, 1874 ; in-8 de 6 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société... d'Angers*, 1874.

Léopold Robert d'après sa correspondance inédite, par Charles Clément. Paris, Didier, 1874 ; in-8 de 490 pages.

Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome V, pages 361-374 ; tome VI, pages 5-20, 128-144 ; tome VII, 32-46, 515-532.

Saggio sulla vita e sulle opere di Alberto Thorvaldsen, da Eugenio Plon ; recato dal francese in italiano da Amadeo Roux. Firenze, Barbèra, 1874 ; in-16 di pagine VIII e 256. Prœzzo : 3 l. 50.

Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 1re période, tome XXIII, pages 121-122, 584 ; 2e période, tome III, pages 579-580 ; tome X, page 584 ; et la *Chronique des Arts*, du 10 juillet 1867.

Alexis Transon, de Nantes, charcutier, philosophe et antiquaire, par Joseph Foulon-Menard. 2e édition. Nantes, Grinsard, 1875 ; in-8 de 48 pages avec un portrait.

Funérailles du baron Henri de Triqueti, statuaire, célébrées à Paris le 13 mai 1874. Paris, Grassart, 1874 ; in-12 de 14 pages.

Catalogue raisonné de l'œuvre peint, dessiné et gravé d'Antoine Watteau, par Edmond de Goncourt. Paris, Rapilly, 1875 ; in-8 de VIII et 374 pages, avec un portrait gravé par M. P. Sellier. Prix : 12 fr., papier vergé : 24 fr.

XI. — PHOTOGRAPHIE.

Souvenir du Concours de l'église du Sacré-Cœur. Juillet 1874. Paris, Le Clère, 1875 ; in-4 de 23 pages avec 23 photographies.

Fortuny. Paris, Goupil et Cie, 1875 ; album gd in-fo de 50 photographies. Prix, en portefeuille, 300 fr.

XII. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX.

L'Alliance des arts et des lettres, journal illustré. 1re année. no 1. 28 janvier 1875. Paris, 21, rue de Buffault, in-4 de 8 pages à 2 colonnes.

Hebdomadaire. — Un numéro : 0,25.

L'Art, revue hebdomadaire illustrée, no 1, 3 janvier 1875. Paris, Heymann, 1875 ; gd in-4 de 24 pages sur papier teinté, avec eaux-fortes tirées à part et des bois dans le texte.

Un numéro, 3 fr. 50. Un an, 120 fr. Il y a des tirages de luxe à 400 fr. et à 1,000 fr. l'année.

Les Beaux-Arts, no 1, 15 janvier 1875. Paris, Dentu, 1875 ; in-fo de 16 pages avec 4 gravures sur acier.

Prix de la livraison : 3 fr.

Bulletin de la Société de l'Art français. 1re année. no 1. Janvier 1875. Paris, Baur, 1875 ; in-8 de 20 pages.

Trimestriel.

Bulletin de la Société historique et archéologique du Périgord, t. I, 1re livraison, mai, juin 1874. Périgueux, Dupont, 1874 ; in-8 de 68 pages avec 2 gravures.

Paraît tous les deux mois.

Gazette archéologique. Recueil de monuments pour servir à la connaissance et à l'histoire de l'art antique, publié par les soins de J. de Witte, membre de l'Institut, et de François Lenormant, professeur d'archéologie près la Bibliothèque nationale. 1re livraison. Paris, A. Lévy, 1875 ; in-4 de 20 pages avec 6 planches.

Paraît tous les deux mois. Prix, par an : 40 fr.

Revue illustrée des lettres, sciences et arts dans les deux mondes. 1re année. 1re livraison. Paris, Martinet, 1874 ; in-4 de 16 pages à 2 colonnes, avec figures dans le texte.

Hebdomadaire. — Un an, 20 fr. Un no, 0,50.

Société archéologique de Bordeaux, tome I, 1er fascicule, août 1874. Bordeaux, Lefebvre, 1874 ; in-8 de XXVIII et 58 pages.

Le volume se compose de quatre fascicules. Prix : 12 fr.

PAUL CHÉRON.

TABLE DES MATIÈRES

JANVIER, FÉVRIER, MARS, AVRIL, MAI, JUIN 1875

DIX-SEPTIÈME ANNÉE. — TOME ONZIÈME. — DEUXIÈME PÉRIODE.

TEXTE

1er JANVIER. — PREMIÈRE LIVRAISON.

1er FÉVRIER. — DEUXIÈME LIVRAISON.

1er MARS. — TROISIÈME LIVRAISON.

1er AVRIL. — QUATRIÈME LIVRAISON.

1er MAI. — CINQUIÈME LIVRAISON.

1er JUIN. — SIXIÈME LIVRAISON.

GRAVURES

1er JANVIER. — PREMIÈRE LIVRAISON.

1er FÉVRIER. — DEUXIÈME LIVRAISON.

1er MARS. — TROISIÈME LIVRAISON.

1er AVRIL. — QUATRIÈME LIVRAISON.

Pages.

1er MAI. — CINQUIÈME LIVRAISON.

1er JUIN. — SIXIÈME LIVRAISON.

Les gravures suivantes, intercalées dans les diverses livraisons du présent semestre, devront être placées ainsi qu'il suit :

FIN DU TOME ONZIÈME DE LA DEUXIÈME PÉRIODE.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [948]









